

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XI
1974

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint: ION ZAMFIRESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Membres:

SIMION ALTERESCU
ION CANTACUZINO
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de rédaction:

ION CAZABAN (Théâtre, Cinéma)
LUCIA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

A la suite des modifications survenues dans le régime de nos publications périodiques, la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique, Cinéma, paraîtra, à partir de ce volume, une fois par an.

Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « Întreprinderea ROMPRESFILATELIA », Boîte postale 2001 — Telex: 011631, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest, tél. 50.44.68

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Str. Gutenberg 3 bis, București, tél. 16.40.79
ROMÂNIA



ION PASCADI, L'acte de la réception du spectacle.....	3
SIMION ALTERESCU, Nouvelles modalités d'expression de l'acteur dans le théâtre roumain contemporain	11
LILIANA PAVLOVICI ALEXANDRESCU, Tradition et modernité dans la mise en scène des auteurs classiques	33
ALFRED HOFFMAN, L'interprétation musicale roumaine — quelques aspects actuels	49
GH. FIRCA, Logos musical et structure (I).....	55
ION CANTACUZINO, Le paysage du cinéma roumain d'aujourd'hui.....	67
FLORIAN POTRA, « L'âme nationale » et le cinéma roumain	77

CHRONIQUE

Théâtre — Théâtrologie (Medeea Ionescu)	87
Musique — Musicologie (Clemansa Firca, Alfred Hoffman)	91
Film — Filmologie (Manuela Gheorghiu)	95

LE LIVRE D'ART ROUMAIN

B. ELVIN, Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX (<i>Claudia Dimiu</i>).....	99
VASILE TOMESCU, Histoire des relations musicales entre la France et la Rou- manie. I ^{ère} Partie (<i>Adrian Rațiu</i>)	102
OCTAVIAN LAZĂR COSMA, Hronicul muzicii românești. vol. I (<i>Elisabeta Dolinescu</i>)	104

TRAVAUX PARUS

Théâtre — Musique — Cinéma	107
----------------------------------	-----

I. PRÉMISSES

Une recherche ayant pour objet l'acte de la réception du spectacle est possible, étant donné qu'il s'agit de *relations sociales* existantes et que, outre son contenu spécifique, cet acte représente un processus aux multiples implications dans toutes les sphères de la vie des individus, des groupes, des classes. L'objet de la réception serait, donc, le spectacle qui, dans le cadre du flux social, est mis en contact direct avec les sujets, ceux-ci pouvant l'accepter ou le refuser, en créant une ambiance spécifique, une atmosphère qui s'intègre dans l'ensemble. La réception est étroitement unie à l'acte interprétatif, on peut même affirmer qu'elle fait partie du spectacle, en contribuant à sa permanente construction et reconstruction.

La pratique sociale inclut non seulement des *faits* concrétisés dans des objets palpables, mais aussi des *événements* pouvant être enregistrés dans le temps et des *relations* d'où résultent, selon Marx, non seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Le spectacle est un tel événement, dans la mesure où il détermine une relation entre la scène et le public, chaque représentation contribuant au développement des facultés de l'individu, à sa capacité de représentation, la valeur spécifique théâtrale étant le produit de ce contact. La réception de l'art du spectacle s'intègre, par sa nature synthétique (sensorielle, affective et rationnelle), dans les modalités qui permettent à l'homme de rapporter l'esthétique à la pratique, étant constituée au point de vue historique comme une des relations sociales validées par le temps.

Évidemment, afin de pouvoir comprendre l'importance de la réception théâtrale dans l'ensemble de l'attitude artistique, nous prendrons pour point de départ la source du spectacle, c'est-à-dire son *émetteur*, qui est de *nature collective* (texte, mise en scène, interprétation, scénographie, musique) ainsi que la typo-

L'ACTE DE LA RÉCEPTION DU SPECTACLE

Ion Pascadi

logie des récepteurs, en observant les conditions où a lieu le *contact* entre ces deux facteurs et ensuite les processus d'assimilation, d'*appréciation*, de *hiérarchisation* et d'*interprétation* réalisés par les spectateurs. Il est certain que ces moments ne sauraient être distingués que sous l'aspect méthodologique, de même qu'ils ne sauraient être isolés d'autres moments liés au mode d'existence, à la circulation, au rôle, à la sanction sociale et aux effets du spectacle, qui constitue, en fin de compte, l'objet du processus de réception.

Définir le *statut social de la réception du spectacle* c'est essayer de déterminer intrinséquement la nature de cet acte, afin d'en pouvoir caractériser extrinséquement les implications sociales-humaines, en cherchant des concepts opérationnels pour la description sociale et esthétique de ce processus. Nous trouverons de nombreuses études qui ont en vue, sur un plan plus général, la fonction culturelle du loisir, la structure du processus culturel de masse, le rôle des différents arts dans l'éducation esthétique, et nous nous référerons à des techniques et à des méthodes sociologiques différentes, appliquées aussi à d'autres domaines: l'analyse (*quantitative, du contenu, structurale, information.*

nelle, typologique), pour le spectacle, l'enquête, la recherche comparative historique, expérimentale, le choix de l'échantillon, le modelage, la taxonomie, pour son public.

II. LE SPECTACLE

L'émission du spectacle vers son récepteur est un processus actif, non médiat (d'une même nature dans le théâtre, dans le ballet, dans la musique) ou médiat, quand intervient une chaîne de transmission (film, radio, télévision). C'est le contact direct qui est idéal pour le cas qui nous préoccupe, comme étant le seul à transformer le public en un participant au déroulement du spectacle, non seulement par l'ambiance qu'il crée, mais aussi par ses représentants directs (le chœur antique ou l'appel à la réaction du public exprimée d'une manière spectaculaire). La sélection et la hiérarchisation, le choix du répertoire et des programmes de la transmission sont déterminés dès le début par un point axiologique, dont il est impossible de ne pas tenir compte. Puisque l'orientation, la fréquence, la distribution peuvent être déjà établies par l'émetteur (du moins en ce qui concerne le début), il est évident qu'elles serviront d'indices opérationnels, pouvant être analysés au point de vue de la qualité autant que de celui de la quantité. Ceci concerne moins la politique du répertoire (soumise aux débats, analysée, pesée) que, surtout, la politique du spectacle même, laissé en proie au subjectivisme ou à d'autres critères strictement commerciaux, voire au hasard.

Le statut social de l'émetteur direct — du spectacle — peut aussi constituer un objet d'investigation pour établir l'influence, le prestige, les conditions dans lesquelles il émet, la structure de son organisation et ses paramètres — la place tenue dans le contexte de la culture, ses possibilités d'intervention, son degré d'indépendance relative — pourront être naturelle-

ment observés par différentes voies. L'investigation que fait l'émetteur pour établir son influence sur la réception ne sera, bien sûr, qu'un point de vue initial, puisque l'on ne saurait déterminer la qualité, le sens et l'ampleur de la réception en partant seulement d'ici, mais qu'il n'en est pas moins significatif de suivre la transition du direct à l'indirect, les changements qui surviennent dans le rôle des créateurs, l'influence des transformations sociales sur le statut du théâtre, le rôle de la révolution techno-scientifique pour ce qui est des moyens utilisés. La recherche de l'immense appareil institué à la suite des transformations révolutionnaires, afin de faciliter le processus de la réception, ainsi que les possibilités de diffusion des biens culturels est révélatrice.

Le problème de la relation *demande — offre* dans le domaine de la culture est, peut-être, l'élément fondamental que nous devons analyser lorsque nous nous référons au statut social du spectacle considéré soit comme une unité, soit dans la diversité de ses composants (texte, mise en scène, interprétation, scénographie, effets sonores). Les moyens utilisés aujourd'hui en ce but sont extrêmement rudimentaires et, d'ailleurs, l'étendue de la recherche ainsi que les aspects poursuivis sont très limités, ce qui fait que les conclusions restent empiriques.

D'après les quelques données recueillies on observe pourtant un phénomène en apparence paradoxal: les spectateurs ayant un niveau de culture plus élevé, basé sur une formation littéraire, s'intéressent presque exclusivement au texte, tandis que le gros du public, même s'il est moins bien préparé au point de vue esthétique, est mieux placé pour avoir une vision synthétique du spectacle, résultant de la tonalité de ces composants. Il n'en est pas moins vrai que l'absence d'une formation spécialisée l'empêche de retenir la signification différenciée des éléments du spectacle, de discerner l'aspect

esthétique du décor, des costumes, des sons, de sorte qu'il doit se limiter souvent à des associations extra-artistiques, dépourvues de signification.

Dans les recherches effectuées sur le spectacle il est important de dépister et de signaler le *code spécifique* utilisé, plus exactement la *correspondance entre les systèmes de codes qui le composent*. Au point de vue sociologique ceci a de l'importance moins pour déterminer la valeur esthétique que pour assurer la capacité d'assimilation de ce qui est transmis. D'ailleurs, en dehors de la structure de l'émetteur, nous considérons nécessaire un *sous-système pour la réglementation des relations émetteur-public*, justement par la découverte de moyens pour apprendre ce code.

III. LE PUBLIC

Une étude sociologique du récepteur semble plus abordable parce qu'elle offre de nombreux indices pouvant être quantifiés ou, du moins, faciles à constater. Une gamme comprenant *l'âge, le sexe, l'occupation, la formation culturelle générale et de spécialité, le milieu environnant*, auxquels on pourrait ajouter des investigations sur le *standard de vie et sur les loisirs dont on dispose*, est assez facile à établir et à suivre mais, malgré toutes les informations qu'elle nous fournit, reste insuffisante. Le manque d'homogénéité d'un public qui, outre les données qui sont à peu près les mêmes, présente une grande variation individuelle, rend les testes difficiles, d'autant plus que la psychologie de l'art offre, tout au plus, des indices pour tester les aptitudes créatrices et non celles de réception.

Dans l'acte de la réception du spectacle nous faisons une distinction entre une *réaction individuelle* et une *réaction collective* (influencée par la mode, par la pression du contact, par la nature collective de l'acte de réception même). Dans les

deux cas nous devons prendre pour point de départ *l'homme concret*, avec ses goûts et ses préférences, avec sa sensibilité artistique spécifique et les idéaux artistiques et généralement sociaux qui le guident. Cette réaction, même si elle n'a qu'un caractère partiel d'empathie, possède une vive teinte affective, son caractère étant en premier lieu axiologique. L'explication de la réaction spécifique théâtrale est extrêmement révélatrice, dans la mesure où elle réussit à rendre évidentes les motivations des opinions artistiques qui les ont guidées et, en dernière instance, la base sociale de ce phénomène.

La découverte de la nature des motivations (*de culture générale, de conformisme social, ludique ou spécifiquement artistique*) a une grande valeur euristique. Nous dirions même que tout le processus de la réception théâtrale est intensément influencé par la nature de ces motivations, puisque le contact, l'assimilation et même l'appréciation en dépendront. La mesure dans laquelle — au moyen de *l'enquête, de l'interview, de l'observation directe, de la comparaison analogue*, etc. — le sociologue réussira à leur appliquer un diagnostic esthétique correct sera déterminante pour la marche à suivre de la recherche, qui est loin de s'arrêter en ce point. Les différenciations qui s'établissent à partir de ce point sont des phénomènes tout à fait naturels, qui contribuent à détruire le mythe classique, subsistant encore, d'un prétendu récepteur universel, pouvant effectuer un acte abstrait d'enregistrement des biens culturels qui s'offrent à lui.

Le récepteur a — comme tout système humain — une grande *capacité d'auto-régulation*, ce qui fera que ses réponses soient nuancées et qu'une investigation en masse soit difficile; néanmoins, les recherches statistiques nous apprennent qu'à partir d'un certain niveau la loi des grands nombres reste valable, même pour ce domaine « ineffable » et, pour d'aucuns, inacces-

sible avec des moyens rigoureusement scientifiques. Il y a aussi des micro-groupes qui peuvent avoir des réactions identiques, mais une recherche des motivations s'impose car, au-delà de l'homogénéité sociale et culturelle, c'est une autre homogénéité qui peut agir, apparue *ad-hoc*, comme suite d'une participation empathique collective au spectacle et pouvant réunir pour un instant des gens ayant des formations, des sensibilités et des intérêts artistiques extrêmement différents.

IV. L'ACTE COMMUNICATIF

Le contact entre l'objet et le sujet s'établit pendant la *transmission de l'émetteur au récepteur*, qui est un processus de *communication réalisé*. Le contact est absolument nécessaire pour la constitution de la pièce en tant que *fait social né d'une relation* et n'existant d'une manière permanente que dans son cadre, de sorte que le résultat de la communication ne sera jamais identique avec ce qui a été transmis. L'investigation peut se fixer aussi bien aux deux *extrémités du flux*, pour constater ce qui a été transmis ou capté, que sur le contexte qui se constitue au point de vue esthétique dans l'acte du spectacle.

L'investigation du processus de communication peut s'accomplir soit en appliquant la théorie de l'information, pour établir le nombre de « bits » transmis, soit par la méthode structurale, pour surprendre le message et l'organisation du langage utilisé, ou sémiotique, pour établir le répertoire des signes, et, enfin, à l'aide de la sociologie, pour suivre la vision transmise sur le monde (Lucien Goldmann), la manière dont elle s'insère dans la pratique (J. Leenhardt), son rapport avec les récepteurs, en tant que public potentiel et actuel.

Dans tous ces cas on opère avec un concept de *cohérence*, transmis en tota-

lité — puisque l'œuvre n'existe qu'en totalité et ne vit qu'en tant que manifestation d'un ensemble unitaire —, même s'il est capté de façon diachronique et discontinue. L'investigation scientifique doit par conséquent dépasser le caractère fragmentaire des réactions individuelles ainsi que le caractère unilatéral proposé par chacun des éléments qui composent le spectacle. Il ne faut pas oublier que — malgré le fait qu'ils tendent vers un effet unique — ces éléments présentent de grandes différences, par leur nature même: la déclamation ou la récitation du texte transmet par la voie sonore des significations inscrites dans la parole, le décor — resté relativement immobile pendant un certain temps — visualise des significations plus diffuses, la musique qui, quand elle est suffisamment expressive, réussit tout au plus à suggérer une ambiance. Leur unification doit être effectuée par le spectateur, s'appuyant sur la cohérence du spectacle ainsi que sur sa propre capacité de synthétiser.

L'acte de communication du spectacle dépassera inévitablement la sphère d'une relation stricte entre objet et sujet, puisqu'il se situe au niveau de la pratique et que le domaine de l'art ne saurait être isolé des domaines politique, juridique, éthique, philosophique, scientifique, constituant en même temps une modalité d'être rapporté à la réalité qui, même si elle n'est pas existentielle, ne fait pas moins partie d'un mode de vie. Le concept essentiel dans le théâtre est le *contexte*. Son investigation est basée sur un critère synchronique ou diachronique, spatial ou temporel et utilise les paramètres suivants: *la densité culturelle, la fréquence du retour, l'intensité de la relation*.

Comme il s'agit d'un processus de communication, tous les principes généraux de la théorie des communications sont applicables. Toutefois, bien que dans le domaine du théâtre la *transmission* ne s'effectue pas par l'intermédiaire d'une chaîne qui modèle et qui filtre même le

message, elle est en un certain sens indirecte. Le processus de décodage se heurte à une *construction de nature connotative* et, sur le plan spirituel, ce fait agit comme une médiation, en dépit du contact non médiat et du fait qu'apparemment le spectacle se trouve devant la vie même.

Le cadre non organisé ou, par contre, le caractère institutionnel de l'acte spectaculaire a une importance de premier ordre non seulement en ce qui concerne son *efficience*, mais le *réglage même de la réception* comme telle, dans le sens que cette dernière peut être selon le cas, en profit ou en perte. En tout cas, le théâtre suppose une spontanéité, même s'il ne peut pas éviter un caractère institutionnel qui, dans les conditions d'aujourd'hui, s'avère nécessaire aussi dans le cas des amateurs, pour assurer la circulation normale des valeurs.

V. LANGAGE ET ASSIMILATION

La réception de l'art suppose la *compréhension* et l'*approbation*, dans le sens de *processus actif*, ayant une *réaction positive d'approbation et d'acceptation* intérieure; le refus, l'inadéquation, la *compréhension erronée* sont, naturellement, des réactions existantes et non moins significatives, puisqu'ils constituent justement les indices de la non réalisation du processus de réception. Ils pourront être analysés pour établir non seulement la *cote de popularité* d'un spectacle, mais aussi les causes de son inacceptation ou bien d'une acceptation dans des cercles restreints. La compréhension et l'assimilation du spectacle élèvent l'important problème de son *accessibilité*. Nous préciserons qu'il ne peut s'agir d'une *accessibilité abstraite*, considérée comme attribut intrinsèque de l'œuvre, ni d'un public réceptif par principe ou, par contre, difficile, même si les deux pôles — le spectacle et celui qui y assiste — ont un statut social.

La compréhension et l'assimilation artistique du spectacle impliquent de la part du public une connaissance du code utilisé pour sa réalisation, c'est-à-dire du *langage spécifique théâtral* dans lequel il est communiqué. Par conséquent, nous ne commettrons aucune erreur en affirmant que la réception ne saurait s'arrêter au stade de la *contemplation* et qu'elle doit s'efforcer de comprendre le spectacle en le *décodant*, aussi bien dans l'ensemble que dans les parties qui le composent.

Le processus de décodage ne doit pas être compris — ainsi qu'il pourrait ressortir d'une description théorique — comme une opération abstraite, étant donné qu'il représente le moment du contact actif et intense avec l'œuvre, comportant une participation affective et non la dissection à froid d'un objet neutre. *L'empathie*, qui suppose un flux psychologique ininterrompu véhiculant les significations de la pièce vers son récepteur, fait que le décodage soit plus ou moins spontané, à condition que le flux ne s'interrompe pas. Le décodage exige la *connaissance d'un répertoire de signes* ainsi que des *configurations* où ils sont *structurés*. De par sa spécificité, le théâtre comporte des répertoires de signes, situés dans des registres différents (littéraire, plastique, musical) et dont la synthèse donne une image unique.

Ainsi que dans d'autres cas, il est difficile d'effectuer une investigation directe du décodage, mais il est néanmoins possible de suivre son image inverse (*décodage aberrant*) ou ses effets. Précisons d'abord que le décodage aberrant est absolument normal dans une communication et peut être facilement constaté en sociologie ou en psychologie. Selon la classification d'Umberto Eco, ses formes seraient, en principe, les suivantes: a) le récepteur ignore le code; b) le code se superpose à un message étranger; c) nous avons affaire à des traditions herméneutiques différentes; d) la tentative d'appliquer le propre code à des œuvres ayant une tradition culturelle différente.

Ajoutons-en deux autres: e) l'intervention d'une série nouvelle, ayant un code autre que celui traditionnel; f) une réaction axiologique négative bloque le décodage. Les effets sont également intéressants: a) incompréhension; b) compréhension apparente; c) essai de rendre le tout adéquat à l'expérience, aux goûts et à la capacité de compréhension personnelle; d) le refus. Une investigation des motivations socio-psychologiques de ces effets est révélatrice.

Un moment absolument nécessaire dans l'assimilation de l'art du spectacle est celui de la simulation. Nous ne nous référons pas à une mimique superficielle de la compréhension, mais à la *nécessité psychologique d'accepter ce qui est nouveau par analogie et par des associations mentales, en faisant appel au bagage spirituel existant*, non seulement sur le plan de l'art mais aussi de la vie même, que le théâtre imite. L'assimilation artistique implique l'adaptation du nouveau code et du nouveau langage à un langage personnel, voire un moulage de la personnalité en conformité avec les structures nouvelles.

Sous l'aspect sociologique, une assimilation authentique peut être constatée directement ou indirectement: par ce qui est accepté ou par ce qui est refusé, par ce qui s'oppose à une offre ou par ce qui s'y associe, en l'intégrant. L'assimilation artistique s'accomplit au moment où elle se transforme en habitude et conviction artistique, c'est-à-dire quand elle arrive à déterminer une série d'habitudes quasi-réflexes. Evidemment, les habitudes artistiques peuvent être réglées selon des critères sociaux, mais elles impliquent un processus éducatif intense et souvent de durée, l'une de ses phases les plus importantes étant celle instructive, offerte par le système d'enseignement et par les moyens de communication de masse. Les indicateurs analytiques de la solidité des convictions et des habitudes artistiques seront: *la répétition, l'intensité de la réaction, le budget du temps effectué, la mesure dans laquelle celles-ci prennent un caractère institutionnel.*

VI. LE JUGEMENT DE VALEUR

C'est surtout à ce moment axiologique que l'on peut parler de réception du spectacle puisque *la sélection, la mise en valeur, la hiérarchisation et l'inscription dans une table de valeurs* sont des attitudes sociales par excellence, pouvant être étudiées aussi bien sous l'aspect de leur détermination que sous celui de leur rôle et de leur position. L'appréciation est obligatoire dans tout acte de réception de l'art, étant donné que cette réception ne saurait s'arrêter (comme il arrive souvent en science) à une simple constatation et que, par contre, elle implique un *accent axiologique* prononcé.

Le concept d'*intérêt artistique* est des plus révélateurs pour l'appréciation de l'acte théâtral. L'investigation des intérêts pour la compréhension des attitudes humaines en général est un acquis théorique qui s'avère extrêmement fertile comme méthode; *la curiosité, l'afflux, la recherche de certaines œuvres ou manifestations artistiques, la mode, leur choix parmi tant d'autres*, sont des phénomènes à relever.

Une sélection en fonction des intérêts peut être spécifique à la nature du théâtre ou, par contre, extra-artistique, et nous ne saurions ignorer les grandes différences de plans qui interviennent ici. La mise en valeur suppose non seulement un choix, mais aussi un jugement émis sur le spectacle choisi, donc une transition *du stade spontané* (éventuel) à un *stade nécessairement conscient*. L'acte de valorisation contient sans doute dans le théâtre un coefficient plus grand de *subjectivité collective et momentanée*, qui est plus difficile à surprendre et à formuler sans être pour autant dépourvue d'explications objectives ou pouvant être objectivées.

Une hiérarchisation des valeurs des spectacles comporte non seulement une simple appréciation les concernant, mais aussi la capacité de les comprendre dans un système, en les rapportant aux éléments de ce système et à son principe

générateur. Afin d'établir des hiérarchies rigoureuses, le récepteur doit se maintenir dans le cadre du même genre ou de la même branche artistique, ne pas comparer des œuvres faisant partie de séries artistiques différentes et tenir compte du système d'ensemble de la culture.

L'acte de l'appréciation — considéré sous ses aspects fondamentaux — correspond au premier moment où la passivité du spectacle a été dépassée, se transformant en attitude active, donc personnelle des sujets. Le but de l'éducation esthétique est justement de développer cette « attitude appréciative », de déterminer un rapport conscient avec l'œuvre théâtrale et d'exiger une justification des options faites qui — même si elle demeure diversifiée — ne saurait et ne doit être uniformisée.

VII. L'INTERPRÉTATION

Dans l'acte de réception du théâtre l'interprétation est impliquée directement — en tant qu'exécution d'un texte dramatique — aussi bien qu'indirectement, dans le sens où il s'agit d'une multitude de visions et de perspectives possibles, en fonction de l'optique utilisée, ou d'une intervention du récepteur. Nous avons affaire, comme on le voit, à un moment créateur au plus haut degré, puisque, directement ou indirectement, la réception est poussée jusqu'au bout, l'œuvre étant réalisée dans une multitude de variantes possibles.

L'interprétation du metteur en scène et de l'acteur a une fonction « ontologique » directe, c'est-à-dire qu'elle contribue à la genèse réelle du spectacle qui, jusqu'alors, n'avait existé que par le texte et les intentions de ses réalisateurs. Elle est une forme spécifique de la création mais — en un autre sens — elle est aussi une première modalité de réception. On objectera que l'interprétation est un acte de création au même titre que la rédaction du texte dramatique et que, par conséquent, sa place n'est pas dans le cadre de la réception. Nous l'y avons

cependant incluse en pensant à l'*amateurisme* qui fait qu'une masse humaine toujours plus grande (approximativement un million dans notre pays) est à la fois une masse de créateurs et d'interprètes. L'avenir appartient en bonne mesure, croyons-nous, à cette modalité de pratiquer l'art ou d'entrer en contact avec lui.

L'interprétation intervient indirectement dans le spectacle d'abord dans le sens qu'elle essaye de détacher *maintes significations de l'œuvre en se basant sur son plurisymbolisme inhérent*, sur son ambiguïté foncière. L'analyse scientifique révèle, à son tour — et toujours à l'usage des récepteurs —, les diverses virtualités de l'œuvre, ce qui fait que la lecture structurale de Racine par Barthes ou par Goldmann, ou celle mathématique de Caragiale par Solomon Marcus ne sont point dépourvues d'intérêt de par leur nature même.

Le récepteur idéal parcourt tous les moments indiqués, celui de l'analyse scientifique y compris, et nous sommes obligés de nous référer à la possibilité d'un acte de réception parcourant tout le chemin que nous venons de décrire. Ce qui n'a pas été réalisé sur le parcours de la réception, les disjonctions axiologiques et spécifiquement esthétiques, a, en général, des causes qui peuvent être dépistées par des méthodes sociologiques si l'investigation est complexe et ne s'arrête pas seulement au domaine spirituel. L'introduction du processus de la réception dans l'étude du théâtre ne m'apparaît pas comme une concession faite au public, mais comme une nécessité scientifique, puisque dans une vision marxiste les phénomènes sont étudiés dans la dialectique de la création de la réception.

L'acte de la réception du spectacle, dont nous venons d'étudier les phases, se constitue lui aussi dans le temps, étant intégré dans l'ensemble de la pratique historique. Son intégration dans le contexte général socio-culturel de notre époque et de notre société, devra constituer le fondement de toute investigation en ce sens.

NOUVELLES MODALITÉS D'EXPRESSION DE L'ACTEUR DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Simion Alterescu

Considéré du point de vue historique, social, esthétique, l'art de l'acteur s'avère être l'une des valeurs constantes du théâtre roumain. Affirmé au début du siècle dernier, anticipant la constitution même de la dramaturgie ou de la mise en scène professionnelle, il a représenté, depuis toujours, l'un des éléments fondamentaux par lequel le théâtre a manifesté son programme social et esthétique, l'adhésion permanente et fidèle au progrès de la culture roumaine moderne.

Au cours du développement historique de notre théâtre, l'acteur a toujours gardé la perspective de l'évolution ininterrompue de son rôle social et esthétique. La disponibilité pour l'actualité, la synchronisation avec le théâtre moderne européen, la perméabilité aux modalités nouvelles d'expression, la recherche d'un langage propre aux résonances historiques sont autant de données caractéristiques du développement de l'art de l'acteur roumain.

Pour mettre en évidence l'art de l'acteur contemporain, l'historien doit envisager l'évolution du système d'images artistiques, la façon dont changent et s'enrichissent les formes d'expression du théâtre selon le perfectionnement des moyens d'interprétation. La téméraire action de caractériser l'art de l'acteur contemporain, en pratiquant le descriptivisme ou la classification rigide, ne saurait donner des résultats satisfaisants. Le jugement axiologique exige, en priorité, l'établissement du substrat typologique et stylistique à travers l'évolution historique, par des étapes qu'on peut difficilement distinguer dans le cadre d'une classification rigide mais qui deviennent saisissables dès qu'on rapporte le concept de l'art interprétatif à la nouvelle dramaturgie représentée, à la capacité grandissante des interprètes de déchiffrer les structures dramatiques.

Le revirement théâtral qui se produit après 1944 est déterminé par l'ensemble

du processus révolutionnaire, social, scientifique, culturel. Les metteurs en scène et les acteurs ont compris, au premier abord, que le théâtre « n'est pas un moyen commode de recueillement, de contemplation » mais « un champ de bataille ». Protestant contre le théâtre « digestif », « anatomique », Ion Sava avouait: « Nous voulons re-théâtraliser le théâtre, le redonner à la poésie de nos âmes, brisées comme la foudre de la poésie dans laquelle on entend résonner d'un bruit métallique les appels de l'époque »¹. Les innovations de l'art scénique réunissent, cette fois-ci comme toujours dans l'histoire du théâtre roumain, l'assentiment et l'appui des personnalités de notre culture. « La création artistique, écrivait Tudor Vianu, assume des responsabilités, pareillement à chaque action de la société (...) Parmi tous les arts humains, l'art de l'acteur exerce la force de suggestion la plus étendue et la plus profonde (...). C'est dans le jeu d'un acteur animé par une conscience que la société trouve l'un des exemples dont elle a le plus besoin »². Dans le même sens, Tudor Arghezi voit, au-delà du texte, de la scène, de la salle, du décor et des accessoires, l'acteur « qui synthétise le spectacle et demeure le seul élément valable sur la scène »³.

L'acte de création est impliqué dans un phénomène de constitution de la culture du spectacle. Pour George Călinescu « les nouveaux metteurs en scène et acteurs se dirigent vers un but dont nous rêvions jadis: la possibilité, par la culture, de s'élever au niveau du rôle interprété »⁴.

Si l'acteur demeure le facteur essentiel du théâtre, son art se développera à l'intérieur d'une nouvelle conception esthétique. La réforme de l'art de l'acteur, ainsi que toute la révision du théâtre contemporain, démarre par l'ébranlement des inerties des conventions artistiques, par la tentative passionnée de reconsidérer les concepts théâtraux selon l'essence de la nouvelle dramaturgie et de l'expression artistique respective.

Une multitude de tendances qui caractérisent l'art de l'acteur d'entre les deux guerres (romantisme, vérisme, naturalisme, réalisme psychologique) prennent leurs sources dans une période située au-delà de la guerre. On peut déceler, dans ces tendances, aussi bien l'élément conservateur conventionnel que l'élément traditionnel de continuité ou les éléments réformateurs. Le monde des acteurs présente, dans la V^e décennie, une grande variété de types. Les acteurs formés dans l'esprit de la compagnie Davila (Lucia Sturdza-Bulandra, G. Storin, V. Maximilian, I. Manolescu) sont encore en pleine maturité artistique. Auprès d'eux il y a les adeptes de Nottara (G. Calborescu, Al. Critico, G. Vraca, V. Valentinianu, N. Brancomir). L'école de comédie classique et, surtout, celle qui continue la tradition de la comédie de Caragiale (Sonia Cluceru, Maria Filotti, G. Timică, Al. Giugaru, N. Atanasiu, C. Antoniu, Gr. Vasiliu-Birlic), amplifie, dans le théâtre contemporain, son potentiel comique et réaliste. Il y a aussi les acteurs de l'école moderne d'art interprétatif d'entre les deux guerres (Aura Buzescu, N. Bălățeanu, I. Iancovescu, M. Popescu, I. Finteșteanu, J. Cazaban, A. Munteanu, Eliza Petrărescu, F. Etterle) qui sont les

adeptes de la poésie lucide, de la technicité subordonnée à la finalité de l'acte de jeu.

La nouvelle génération, affirmée vers la fin de l'entre-deux-guerres (St. Ciubotărașu, Clodi Bertola, Beate Fredanov, Nineta Gusti, R. Beligan, Irina Răchiteanu) est la plus réceptive au nouvel esprit du théâtre. Dès l'avant-guerre, les acteurs de cette génération reprochaient aux générations antérieures d'être écrasées par le pathos du jeu, de ne pas faire appel à la lucidité et à la raison, de ne pas se constituer, dans la conscience sociale, en témoin de l'époque. R. Beligan cherche dans l'art « une perspective intégrale de la réalité objective et subjective », une « vision synthétique <...>, la densité philosophique » qui est « l'atmosphère, le ton dont le théâtre a besoin à présent »⁵. Les professions de foi surgissent de la nécessité d'éclairer les concepts à travers la nouvelle philosophie de vie.

Dans le théâtre contemporain ont apparu des mutations esthétiques fondamentales qui ont déterminé le changement qualitatif de l'art de l'acteur. L'activité de création de l'acteur a connu, tout d'abord, une compréhension nouvelle sur le spectacle et sur l'art interprétatif; le concept d'*art théâtral intégral* s'est affirmé et imposé.

Les premières années après 1944 représentent une première étape de l'évolution de l'art interprétatif durant laquelle apparaît le processus de révision de la conception et de la méthode de création. C'est une étape qui — s'étendant sur une période d'environ 10 à 15 ans — ne connaît pas une évolution linéaire continue, un progrès ininterrompu. Les efforts concentrés des gens de théâtre (metteurs en scène, acteurs, critiques, théoriciens), s'entendent pour *revivifier l'acteur*, après avoir dépassé la question si l'art de l'acteur est un art d'imitation, de reproduction, fondé sur un simple phénomène d'empathie. Au commencement, lorsque le contact des générations mûres d'acteurs avec le nouveau réper-

Fig. 1. — Ion Iancovescu dans
Henri IV, de L. Pirandello.
 Théâtre « Modern », Bucarest.



Fig. 2. — Lucia Sturdza-Bulandra, Victor Rebengiuc et Anca Verești dans *Mamouret*, de J. Sarment.
 Théâtre Municipal, Bucarest.

toire a créé des moments d'incompréhension ou des processus difficiles d'adaptation à la nouvelle substance dramatique, les efforts se sont engagés dans la voie de la *dé-théâtralisation de l'interprétation*. La nouvelle relation établie entre les acteurs et les metteurs en scène a eu le rôle prépondérant dans ce processus. Malheureusement, I. Sava, V. I. Popa, A. I. Maican, les metteurs en scène qui avaient apporté — entre les deux guerres mondiales — les idées les plus significatives pour la structuration de l'école moderne interprétative, ne vécurent, après 1944, que peu d'années pour continuer leur besogne. Ils ont eu, pourtant, quelques réalisations notables: *Macbeth* et *La Belle endormie* (I. Sava), *Disciple du diable* (V. I. Popa), *Henri IV*, de Pirandello, *Minerii* (Les Mineurs) de M. Davidoglu, *Argile et porcelaine* de Grigulis (A. I. Maican). Les metteurs en scène sont préoccupés, tout d'abord, par l'organisation de l'étude du rôle par l'acteur. S. Alexandrescu exige que « chaque action réponde à une nécessité logique », le grand mérite de Marietta Sadova est celui de savoir suggérer à l'acteur « les éléments essentiels pour portraiturer », M. Ghelerter « permet le déclenchement de l'énergie créatrice de l'acteur »⁶, I. Olteanu, Al. Finți témoignent de remarquables vertus pédagogiques dans l'éducation des acteurs de l'ancienne génération et la formation des jeunes. Les acteurs attendent des metteurs en scène, au cours de cette première étape, plutôt « un effort d'orchestration, d'harmonisation ». C'est le cas des acteurs qui considèrent que « le comédien est une individualité indépendante, pensante, à laquelle le metteur en scène est censé faire des concessions <...> Je n'ai jamais trouvé ailleurs — dit G. Calboreanu — un appui plus sûr que le texte »⁷. Dans un registre semblable, se penchant pourtant beaucoup plus sur les préoccupations modernes du théâtre, G. Vraca sera l'un des premiers interprètes qui essaieront de réviser leur propre jeu; il affirme que la nouvelle conception

« nous conduit vers la nécessité d'un théâtre de la vérité de la vie, un théâtre dont les racines profondes surgissent de la réalité »⁸.

Aux tentatives de certains metteurs en scène d'imposer des pratiques qui ignorent la personnalité de l'acteur on repliquera en proclamant le droit individuel de création de celui-ci, tout en collaborant avec le metteur en scène. « Je n'accepte pas d'endosser, dès le commencement, une armure confectionnée d'avance <...> il me faut refaire, à mon tour, tout le chemin, accumuler, participer, offrir; la création est organique et réelle seulement lorsque metteur en scène et acteur 'grandissent' ensemble »⁹.

L'adoption du système Stanislavski a eu, au commencement, le sens d'une option pour une méthode de création régénératrice du réalisme de l'acteur. Un système qui était « la ligne droite qui traverse les zigzags des autres géométries théâtrales », dont le réalisme constituait « une réaction contre toutes les déformations du style théâtral: depuis le faux romantisme jusqu'au naturalisme »¹⁰; la mise en pratique a converti ce système en son contraire. Loin de revivifier l'art de l'interprète, les lectures sans fin, *le travail autour de la table*, dépourvu de perspective, ont conduit à l'uniformité, ils ont éloigné l'acteur des stimuli d'essence théâtrale et, partant, ils ont prolongé le cycle du théâtre naturaliste qui aurait pu prendre fin plutôt.

Le système de Stanislavski a généralisé, dans le théâtre d'après-guerre, la notion de l'étude d'une pièce; il a accru le degré de connaissance de l'acteur dans sa rencontre avec le personnage interprété, il a inculqué plus de souplesse et de diversité aux acteurs qui jouaient exclusivement des rôles qui leur allaient « comme un gant ». « Ne serait-ce que l'idée d'étude, de compréhension complète d'un rôle, de la richesse dans la création des types, de la poésie de certaines subtilités dans les

nuances, et nous ne devrions pas hésiter »¹¹ devant les mérites de l'application du système Stanislavski.

Au cours de cette première étape on a réalisé des spectacles mémorables par leur homogénéité, par la modalité artistique dont ils ont mis en évidence les relations sociales et la valeur humaine des héros: *Trois Sœurs* (1949/1950), *L'Oncle Vania*, *Roméo et Juliette* (1948/1949), sous la direction de M. Ghelerter, *Les Derniers*, de Gorki (1947/1948), *La Mouette* (1946/1947) sous la direction de Marietta Sadova, *Minerii* (Les Mineurs, 1948/1949) et *Argile et porcelaine*, sous la direction de A. I. Maican, *Le Train blindé*, de V. S. Ivanov (1949/1950), *La Rupture*, de B. Lavrenniev (1950/1951), sous la direction de Al. Finți.

L'alternative théâtre d'identification — théâtre de représentation s'est avérée ne pas être un dilemme en soi et nous avons tort de l'avoir interprétée comme un problème des générations. Sous l'impulsion de la nouvelle mise en scène, des principes variés de création, les acteurs rendront possible le passage du théâtre des émotions spontanées, des sentiments, à un théâtre d'idées. « L'identification est devenue un facteur composant, elle n'est plus un but, la diction et le geste ont acquis leur dimension naturelle, devenant des moyens d'expression, le décor n'est plus décoration mais le messager des significations, la musique ne crée plus seulement des états d'esprit mais elle souligne des sens. Partant, le spectacle a gagné une grande force de propagation et d'attraction »¹².

Peu à peu, au cours des sixième et septième décennies, une plus grande concordance s'établit entre le dramaturge, l'acteur, le metteur en scène et le public, leur communication étant fondée sur des affinités communes. Une nouvelle relation apparaît entre l'acteur et le public. Le théâtre acquiert de plus en plus le caractère d'événement public, tant par son contenu que par ses formes.

La mise en évidence des personnages, de l'action, devient plus directe, plus significative, plus intelligible et captivante par le caractère synthétique, concentré, de l'image scénique.

L'interprétation de l'acteur est maintenant un stimulant qui entraîne le spectateur dans l'action. Le renoncement aux stéréotypies va de pair avec la tendance des acteurs à découvrir un système de signes à la mesure de notre théâtre, par lequel on pourrait provoquer « une réaction humaine vraiment contemporaine, capable de se développer dans des cadres absolument réels, parce que le monde du théâtre n'est pas un monde de l'imitation mais « de l'imagination et de la fantaisie, dans lequel la réalité subit des transformations »¹³. Historiquement parlant, ces idées avaient été énoncées dès la période d'entre les deux guerres. Le rôle créateur de l'acteur avait été reconnu surtout dans son rapport avec le drame, vis-à-vis duquel celui-là garde « une autonomie relative »¹⁴.

L'acteur des trois dernières décennies aborde un répertoire où il rencontre les valeurs consacrées — universellement et sur le plan national — des classiques, mais aussi la dramaturgie originale et universelle contemporaine qui impose de nouvelles analyses sous l'angle social-politique et des structures dramatiques. Est-ce que les acteurs roumains ont réussi à trouver la forme d'expression et le moyen d'interprétation adéquats aux nouvelles modalités dramatiques?

On essaie, maintes fois, d'expliquer la diversité des modalités artistiques des acteurs en les rapportant aux générations présentes dans le paysage théâtral, mais l'histoire de l'art de l'acteur n'est pas l'histoire d'une succession de générations. Les générations — qu'on délimite, d'ailleurs, assez difficilement — ne sont pas homogènes, elles pratiquent des styles variés, leurs représentants ont des formations diverses et, souvent, opposées. Il serait nécessaire de parler d'une coexistence des



Fig. 3. — Dina Cocea et George Calboreanu dans *Egor Boultychev et les autres*, de M. Gorki. Théâtre National, Bucarest.



Fig. 4. — Grigore Vasiliu-Birlic dans *Scènes de carnaval*, de I. L. Caragiale. Théâtre National, Bucarest.

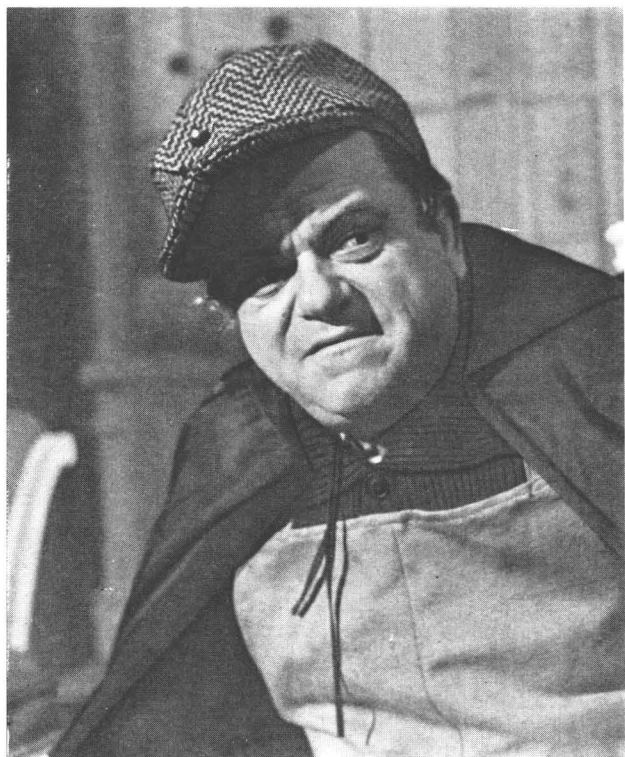


Fig. 5. — Ștefan Ciubotărașu dans *Les Revenants*, de H. Ibsen. Théâtre Municipal, Bucarest.

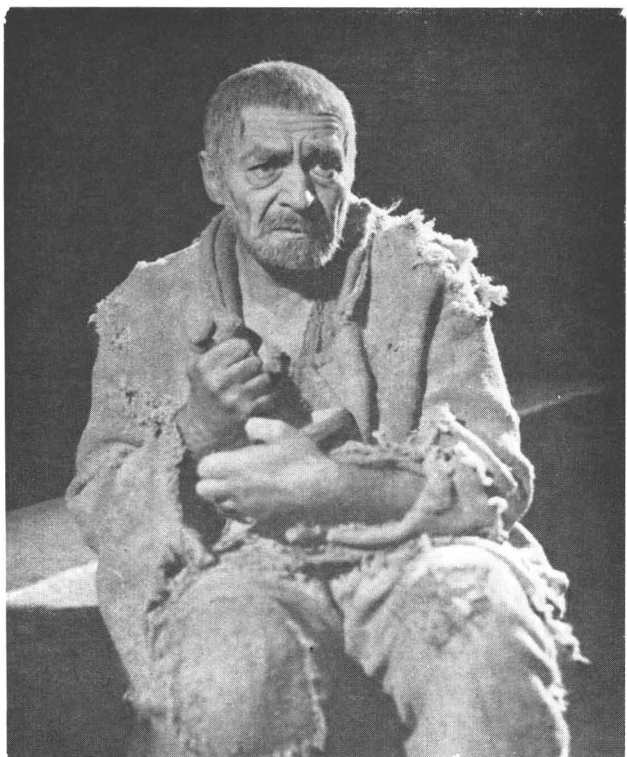


Fig. 6. — Emil Botta dans *Fausse accusation* de I. L. Caragiale. Théâtre National, Bucarest.



Fig. 7. — Fory Etterle et Beate Fredanov dans *Cher menteur*, de J. Kilty. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.



Fig. 8. — Willy Ronea et Octavian Cotescu dans *Biedermann et les incendiaires*, de M. Frisch. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

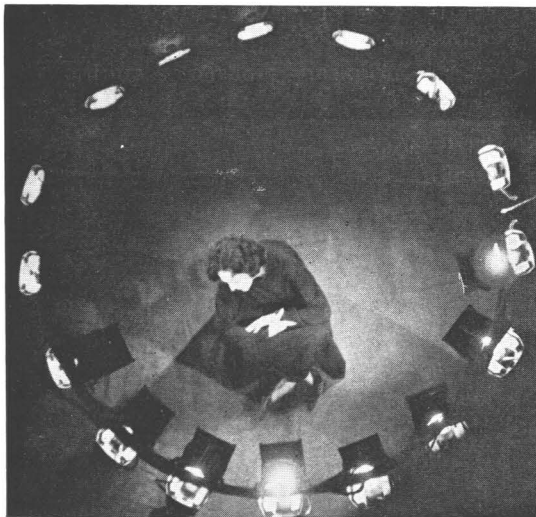


Fig. 9. — Irina Răchițeanu — récital de poésie.



Fig. 10 — Beate Fredanov et Marcela Rusu dans *Christophe, sois sage*, de Aurel Baranga. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

genres plutôt que des générations. La diversité de notre théâtre, sous l'incidence du grand patrimoine d'acteurs, est le résultat des transformations qualitatives qui interviennent dans l'art des représentants des générations anciennes et nouvelles, dans l'élément de continuité qui existe dans l'évolution même de l'art de l'acteur, dans les rapports organiques du théâtre traditionnel avec le théâtre moderne. Il s'agit d'un processus historique naturel de maturation artistique et non pas de la succession juxtaposée des générations. Mais, quelle que soit la caractéristique générale des acteurs, quelle que soit la génération, il convient de relever le besoin permanent de se dépasser, de se perfectionner.

A la fin de la guerre le théâtre roumain avait « une génération d'or » représentée par: Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Mărioara Voiculescu, G. Storin, V. Maximilian, I. Manolescu, Șt. Braborescu, R. Comăneanu, G. Ciprian. La génération mûre fait son entrée, à la fin de la deuxième guerre mondiale, dans la nouvelle étape de l'histoire du théâtre avec un nombre impressionnant de noms prestigieux: Aura Buzescu, N. Bălțățeanu, G. Calboreanu, G. Vraca, G. Timică, C. Ramadan, C. Antoniu, I. Finteșteanu, J. Cazaban, Marietta Sadova, G. Kovács, I. Lascăr, Gh. Popovici, Margareta Baci, N. Brancomir, F. Etterle, J. Constantinescu, M. Constantinescu, Eliza Petrăchescu, les comiques Al. Giugaru, I. Talianu, N. Atanasiu, I. Manu, Gr. Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu, Ionescu Ghibericon, Miluță Gheorghiu. C'est à eux que se rallient la génération d'entre les deux guerres: M. Popescu, Maria Botta, Eugenia Popovici, Șt. Ciubotărașu, A. Munteanu, N. Tomazoglu, Clodi Bertola, Tanți Cocea, Dina Cocea, Beate Fredanov, Elvira Godeanu, Neli Sterian, Marietta Deculescu, Lili Carandino, Marga Anghelescu, E. Botta, R. Beligan, Irina Răchițeanu, et, dès les premières années après la guerre:

L. Ciulei, Marcela Rusu, I. Lucian, Carmen Stănescu, T. Caragiu, I. Necșulescu, C. Anatol, Gh. Leahu, Sara Manu, etc. Des dizaines et des centaines d'acteurs, personnalités distinctes, uniques, « des personnalités vigoureuses, capables d'une réflexion ample et dialectique du monde dans la conscience », des personnalités dont « l'intensité dramatique suit l'ampleur de la sphère de la conscience et son horizon de connaissance »¹⁵.

On sentait, à cette époque, le besoin d'une nouvelle méthode de travail, pour éviter les erreurs du passé, l'uniformité et la détérioration du processus de travail dans le théâtre. Il était grand temps que l'activité des répétitions devienne « un travail d'exploration et de mise en valeur des moyens nouveaux et insoupçonnés, capables de conduire à une augmentation de l'expressivité, de son inédit, à une véritable *invention scénique* ». Il était nécessaire, aussi, que les répétitions se transforment en « laboratoires de vérification » des multiples hypothèses d'interprétation, qu'elles offrent, à la fois, le répit exigé par l'invention d'un *vocabulaire théâtral* nouveau et personnel et la possibilité d'apprécier chaque *élément expressif* « selon sa puissance de communiquer l'idée, son efficacité, sa force de choc dans le climat contemporain »¹⁶.

Il existait encore, dans le style de certains acteurs de l'ancienne génération, des formes rhétoriques usées qui annulaient la vie spirituelle des héros interprétés ainsi que la personnalité de l'interprète. C'est pour eux qu'apparaît la nécessité d'innover le langage artistique, de transformer les structures de jeu fondamentales. Le style rhétorique dénaturait la logique et l'émotion de l'acteur, il anéantissait le résultat esthétique de l'effort interprétatif de transposer et de projeter l'existence immédiate dans un personnage imaginaire. Pour les acteurs dont la formation artistique se rattachait à l'esprit des écoles de Davila et Gusty, l'art de l'acteur était,

Fig. 11. — Marcela Rusu, Radu Beligan, Costel Constantin et Valeria Seciu dans *Qui a peur de Virginia Woolf?*, de E. Albee. Théâtre National, Bucarest.



Fig. 12. — Stela Popescu et Ion Lucian dans *Homme pour homme*, de B. Brecht. Théâtre de Comédie, Bucarest.



Fig. 13. — Victor Rebengiuc, Olga Tudorache et George Constantin dans *Tango*, de S. Mrozek. Théâtre « Mic », Bucarest.

d'abord, un art de la diction. Ils étaient préoccupés surtout par la voix et les moyens de l'utiliser, pour capter l'attention du public par la variété harmonique, par la communication qu'établit le mot entre l'acteur et le spectateur. A l'encontre des acteurs qui déclamaient, les adeptes de la diction prétendaient que la voix était un moyen de reconstitution authentique de la vie. Parmi ceux-ci il y avait G. Calboreanu, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, G. Vraca. I. Manolescu, G. Storin, Sonia Cluceru. G. Calboreanu, Lucia Sturdza-Bulandra, I. Manolescu, G. Vraca, Maria Filotti, représentant autant d'hypostases de l'art de l'acteur fondé sur la diction, sur la science de dire les paroles. Chacun d'eux possède une modalité d'expression propre, selon l'attitude personnelle envers l'émission vocale, envers la coïncidence entre la *représentation* vocale et celle de la scène. Ils s'approchent de l'harmonie du rapport mot-comportement scénique, essayant d'obtenir par la voix et par la diction une reconstitution des vécus véridiques de la réalité.

G. Calboreanu perpétue la solennité et la gravité vocale. De la même famille, acteur de voix, maniériste jusqu'à la deuxième guerre mondiale, G. Vraca subit une transformation radicale au cours de la période dont nous nous occupons. Il révisé tous ses moyens d'expression, il comprend que « l'interprétation pourrait être monocorde si elle reposait seulement sur un pathos déchaîné »¹⁷ et il décide de graduer et de nuancer les moments.

Ce processus d'innovation de la modalité de création est caractéristique pour beaucoup des acteurs prestigieux de la grande école réaliste. Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti, Sonia Cluceru, G. Storin, I. Manolescu ajoutent aux succès de leur carrière de nouvelles réalisations qui constitueront un élément d'équilibre et un exemple pour les générations futures. Leur personnalité, formée pendant l'entre-deux-guerres, se parachève après la guerre. G. Timică, l'acteur qui avait été le modèle

et l'idéal artistique de la génération de R. Beligan, nous laisse quelques précieuses miniatures, exemplaires par leur composition délicate. Ion Iancovescu, structure par excellence satirique, acteur d'un grand aplomb, a une propension explicable à un genre de *lazzi* contemporains; il finit sa carrière — beaucoup trop tôt, malheureusement — avec *Henri IV* de Pirandello. Il en traduit le mélange de sarcasme et de cynisme par une caricature tragique, par une dérision amère, qui trahissent le tragisme du comique et l'hilarité du tragique. Mais Iancovescu est un cas singulier à cette époque-là. C'est plus tard, seulement, que les vertus d'une telle interprétation apparaîtront chez les acteurs qui auront découvert la dramaturgie de Eugène Ionesco, Dürrenmatt, Mrozek ou le théâtre de T. Mazilu, I. Naghiu, etc.

Ion Finteşteanu est un acteur cérébral dont l'art interprétatif respire toujours la sobriété de l'expression. Persuadé que « l'acteur est un créateur d'images »¹⁸, il construit, pour chacun de ses personnages, à la suite d'une étude perspicace, une image globale composée d'une multitude d'images, créées avec minutie, ayant une manifeste tendance à particulariser le personnage. Dans la même lignée, J. Cazaban considère que tout personnage exige un haut degré de vitalité scénique. Lui, qui en 1959 ne divise plus le rôle en moments de mimique, de pantomime, de mot avait erré jadis dans les contrées de l'effet habilement préparé qui « remplaçait la profondeur et l'émotion »¹⁹. Pourtant il ne renonce pas au jeu basé sur l'improvisation, sur la spontanéité, distillant un mélange tragi-comique plein de fantaisie, chargé d'humanisme. On a pu saisir la modification qualitative de son jeu dans la modalité d'aborder des rôles d'une grande diversité psychologique dont le noyau ardent fut toujours un sourire amer. Les personnages représentés par Cazaban exprimaient un immense désir de pureté, une délicatesse brisée qui

Fig. 14. — Gina Patrichi et Virgil Ogășanu dans *Victimes du devoir*, de E. Ionesco, Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

refusait la résignation. Parmi eux il y a eu d'innoubliables créations: Arkașka (*La Forêt*, de A. Ostrovski, 1950/1951), Tuches-tone (*Comme il vous plaira*), Malvolio (*La Nuit des rois*), le commis voyageur Willy Lomann (*La Mort d'un commis voyageur*), Alfred Ill (*La Visite de la vieille dame*, s. 1960/1961), Pobedonosikov (*Le Bain*, de Maïakovsky). Cazaban n'a pas été un cas isolé. Dans le même esprit de théâtre se manifestent A. Munteanu, J. Constantinescu, N. Tomazoglu, interprètes de la famille spirituelle des acteurs joailliers, ciseleurs, dont la vocation artistique se confond avec la nécessité intime de représenter les essences humaines. Leur présence scénique trahit le regard intérieur étonné qu'ils tournent vers la vie du dehors. Leurs manifestations vocales ou gestuelles expriment la surprise du contact avec la vie, la confrontation silencieuse des sentiments outragés ou l'incapacité d'adaptation. La création de ces artistes est méticuleuse, profondément réfléchie. La construction du personnage a de la vigueur professionnelle, le « héros » est étudié jusque dans les plus petits détails de la voix, du geste et du mouvement. Ils sont plutôt des rationalistes mélancoliques qui révèlent les sentiments les plus discrets avec délicatesse, au nom d'un monde qui refuse la brutalité, la vulgarité, l'ostentation.

On a affirmé, maintes fois, que notre théâtre est presque dépourvu de tragédiens. Nous oublions, probablement, qu'à cette époque évoluaient sur notre scène N. Bălțățeanu, M. Popescu, Aura Buzescu, Eliza Petrăchescu, Maria Botta, Tanți Cocea, Dina Cocea, F. Etterle, E. Botta, Clodi Bertola, Irina Răchițeanu, Marga Anghelescu et beaucoup d'autres encore.

Fig. 15. — Dumitru Furdui et Toma Caragiu dans *Scènes de carnaval*, de I. L. Caragiale. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.



N. Bălțățeanu présente une modalité interprétative qui ennoblit l'art de l'acteur. Qu'il soit Sbîlț (*Patima roșie*, *La Passion rouge*, de M. Sorbul, 1945/1946) ou l'entraîneur de *Golden Boy*, de Clifford Odets (1946/1947), Papa Giulio (*Michel Ange*, de Al. Kirițescu, 1947/1948) ou le Baron (*Les Bas-fonds*, 1948/1949), Verchinine (*Trois Sœurs*, 1949/1950) ou Tar-tuffe, Don Juan ou Don Salluste (*Ruy Blas*), Bălțățeanu nous paraît être l'acteur de toutes les possibilités.





Fig. 16. — Gilda Marinescu et Alexandru Repan dans *Un Mois à la campagne*, de I. S. Tourguéniev. Théâtre « C. I. Nottara », Bucarest.

Aura Buzescu, lucide et rationnelle, préfère les moyens d'expression incisifs mais retenus. Sa force de représentation est dominée par l'intelligence et la sobriété. Dans les rôles d'Olga (*Trois sœurs*), de Maria Buznea (*Anii negri*, *Les Années sombres*, de Aurel Baranga et N. Moraru, 1951/1952), de Madame Bohn (*Ceux de Dangaard*, de Martin Andersen Nexö, 1954/1955), de Suzanne Manea Voinești



(*Arborele genealogic*, *L'Arbre généalogique*, de Lucia Demetrius, 1957/1958), de Claire Zachanassian (*La Visite de la vieille dame*, 1963/1964), l'actrice nous offre un jeu subtil, discret, vibrant, qui rayonne dans l'espace scénique, polarisant des tensions autour de sa personnalité.

Șt. Ciubotărașu, G. Kovács, F. Etterle, Dina Cocea, Maria Botta, E. Botta, Tanți Cocea, Clodi Bertola, G. Mărutză, Beate Fredanov, V. Ronea, des acteurs en plein épanouissement, d'une rare conscience professionnelle, élargissent le cercle des artistes dramatiques qui possèdent une *culture du spectacle*, qui élèvent l'art interprétatif au niveau des préoccupations intellectuelles et artistiques contemporaines. En tant que personnalités artistiques ils sont, pourtant, assez différents. Pour Șt. Ciubotărașu, les rôles sont des partitions qui l'incitent à exécuter un complexe exercice intellectuel-artistique converti en humanité, en simplicité. A la recherche d'une forme de synthèse interprétative, F. Etterle, G. Kovács, G. Mărutză, Clodi Bertola ou Beate Fredanov tentent d'extrapoler les caractéristiques et les sentiments du personnage au-delà de la structure littéraire dramatique. Artisans de la composition, créant le personnage en dehors de leur propre personnalité, ils imprègnent le héros de leurs personnalité intellectuelle. Le jeu scénique est un jeu de l'esprit et, ultérieurement, du corps et de la voix. La composition physionomique, l'expressivité accentuée sont le résultat de la spiritualité des artistes.

La typologie des acteurs congénères se diversifie constamment. Dina Cocea convertit les moyens de création en une prestance de souche classique dans le théâtre historique ou dans la tragédie.

Fig. 17. — Leopoldina Bălănuță et Constantin Codrescu dans *Seulement une crise*, de Ionel Hristea. Théâtre « Mic », Bucarest.

L'art de E. Botta, acteur qu'on pourrait difficilement situer dans un genre préétabli, représente l'hypostase d'une antinomie. Cet artiste est une personnalité singulière dont le registre interprétatif est dominé par une grande sensibilité²⁰. Tellement inspiré lorsqu'il récite, par exemple, *Joc secund*, du poète Ion Barbu, l'acteur provoque des rêveries lyriques (Le Baladin de l'Occident, Verchinine, Mercutio) ou des rêveries tragiques (Matei, de *Citadela sfârmată*, La Citadelle démolie, de Horia Lovinescu, Ion, de *Năpasta*, Fausse Accusation, de I. L. Caragiale). E. Botta est unique dans la représentation du drame de Caragiale. En interférant folie et substrat conscient, son jeu engendre un dramatisme retenu. Les moyens en sont les accents et les cadences poétiques, subtiles. Le regard absent — tourné vers l'extérieur — qui resplendit à l'intérieur de son fragile équilibre psychique, le geste de confession incontrôlée, l'identification avec les vêtements impersonnels, abîmés — suivant la personnalité du héros — imposent une nouvelle façon d'acquérir la conscience du tragique où l'on devine « l'aspiration la plus profonde de l'existence humaine, <...> l'aspiration de l'individu à la conscience authentique »²¹.

Pendant les deux premières décennies après la guerre, les acteurs se sont posé le problème que Tudor Vianu a dénommé « la reconstruction des idéaux humains ». Reconstruction « qu'on a essayé d'entreprendre non pas en dépit du réalisme mais à ses côtés, en utilisant toutes ses conquêtes et, spécialement, ce goût et ce courage de la vérité dont l'absence rend, aujourd'hui, sèche et douceuse n'importe quelle production littéraire (artistique) »²².

A la fin de la VI^e décennie « le nouveau réalisme s'imposait par les impératifs de son essence même, par ce qu'il y avait de plus profond en lui »²³. On redécouvrait une méthode de réaction, un langage nouveau, rajeuni, purifié, à l'aide duquel on pouvait élargir les limites du réel.

A l'époque, le phénomène correspond à ce que la critique théâtrale, les acteurs et surtout les metteurs en scène appelaient *théâtralisation* ou *re-théâtralisation*. Ce sont les saisons de la création du *Réviseur* (1952/1953), de *Ziaristii* (Les Journalistes, de Al. Mirodan, 1956/1957), *L'Alouette* (1957/1958), *L'Homme au fusil*, de N. Pogodin (1958/1959), *La 1^{ère} Brigade de cavalerie*, de Vichnevski (1959/1960), *L'Ombre*, de E. Schwartz (1962/1963), *Rhynocéros* (1963/1964), *La Cantatrice chauve* (1964/1965), *L'Opéra de trois sous* (1964/1965); les années où les metteurs en scène manifestent des initiatives de création et les acteurs, qui donnaient « la bataille contre l'inertie <...> dont la ferveur, la dévotion et la fidélité perpétuent la jeunesse du théâtre, s'enflamment auprès d'eux »²⁴.



L'affirmation des générations d'acteurs d'après guerre est étroitement liée à la formation artistique imprimée par la nouvelle pédagogie théâtrale mais elle fut conditionnée, en priorité, par la présence, dans l'activité de création, des jeunes metteurs en scène qui ont stimulé la variété de genres et de modalités artistiques.

Olga Tudorache, Liliana Tomescu, Silvia Popovici, Ileana Predescu, Leopoldina Bălănuță, Eva Pătrășcanu, Sanda Toma, Gina Patrichi, Vasilica Tastaman, Irina Petrescu, Draga Olteanu, Tamara Buciuceanu, Gilda Marinescu, Silvia Ghelan, Dorina Lazăr, G. Constantin, Gh. Dinică, M. Moraru, Marga Barbu, Violeta Andrei, O. Cotescu, Șt. Bănică, V. Rebengiuc, Fl. Piersic, V. Nițulescu, D. Furdui, Gh. Cozorici, C. Codrescu, G. Motoi, C. Dumitraș, V. Ogășanu, I. Caramitru, Valeria Seciu, Al. Repan, Șt. Iordache, Ilinca Tomoroveanu, Mariana Mihuț, Fl. Pittiș, D. Nuțu, Fl. Zamfirescu, N. Wolcz, M. Diaconu, P. Paulhofer et beaucoup d'autres encore ont ceci de commun, en dépit des différences d'âge (on peut distinguer, dans notre énumération, au moins deux géné-

rations), qu'ils sont impliqués, d'une façon spécifique, nouvelle, à l'essence de l'acte scénique. Ils ont des rapports de collaboration créatrice, harmonique, avec le dirigeant du spectacle, rapports qui permettent à chacun d'entre eux de garder sa liberté d'opinion et son propre discernement. Cette nouvelle relation est confirmée résolument et, maintes fois, avec reconnaissance. Gina Patrichi, O. Cotescu, M. Moraru avouent que lorsqu'ils travaillent avec L. Pintilie ils ressentent un état de grande *fertilité du talent*. Les répétitions dirigées par D. Esrig constituent « ... un programme vaste qui se déroule sur plusieurs niveaux et qui impose le changement radical de toutes les habitudes »²⁵. R. Penciulescu « donne à l'acteur l'impression qu'il travaille seul, dans l'explosion de l'immense joie de créer »²⁶. L. Ciulei « exige qu'on joue la situation, le geste apparaissant d'une façon naturelle, de lui-même », conception qui a beaucoup aidé Cotescu à « mettre entièrement en valeur ses possibilités d'expression »²⁷.

Dans son travail commun avec les metteurs en scène de la nouvelle génération, l'acteur est gagné par la manière dont ceux-ci conçoivent le processus de formation de l'image scénique, par la façon dont « son intelligence artistique est sollicitée et activée »; il est aujourd'hui, « plus que jamais, un facteur primordial dans sa création »²⁸. Les acteurs saisissent, dans leur collaboration avec les metteurs en scène, l'effort de gagner en authenticité, en expressivité; ils sont persuadés que la présence de ceux-ci les protège contre la fausse théâtralité ou l'intimisme maniériste.

Cette collaboration, qui a engendré les formes de spectacle les plus précieuses de notre théâtre et qui a transposé l'art scénique dans le domaine du théâtre moderne, reprend, d'une certaine façon, un moment semblable de l'histoire du théâtre d'entre les deux guerres, lorsque les acteurs de la jeune génération de l'époque (Șt.

Ciubotărașu, M. Popescu, N. Tomazoglu, Eliza Petrăchescu, R. Beligan, Irina Răchițeanu) avaient adhéré, sans conditions, à l'esprit et aux méthodes d'un A. I. Maican, I. Sava ou V. I. Popa.

« Le résultat le plus précieux de la fertile collaboration des acteurs et des metteurs en scène appartenant à la nouvelle génération a été la spontanéité obtenue comme moyen de faire ressortir, lucidement, les possibilités de l'acteur »²⁹. Pourrait-on trouver un témoignage plus concluant de l'élévation du processus de création de l'acteur que cette confession des deux interprètes du *Neveu de Rameau*, M. Moraru et Gh. Dinică « nous vivons, à notre compte, la volupté du dialogue philosophique »³⁰?

Le nouveau langage scénique est la conséquence de l'apparition d'une nouvelle psychologie de création, de nouvelles conditions de jeu. Le placement de l'acteur dans d'autres espaces de jeu, le changement des rapports acteur-public et la modification des moyens de communiquer avec le spectateur, la pénétration dans le monde intérieur substantiel de l'œuvre dramatique — comme *œuvre ouverte* — et du personnage — comme *personnage ouvert* — tous ces éléments nouveaux conduisent à l'anéantissement des inhibitions et des automatismes du jeu de l'acteur.

L'acteur devient maître de soi, de son affectivité, de ses attitudes corporelles, mais sa finalité est judicieusement précisée: la mise en valeur de la substance de l'œuvre dramatique. Il s'intègre tout à fait dans le spectacle, dans la structure de la mise en scène, parce que, à la suite de la nouvelle vision du metteur en scène, il peut obtenir une représentation humaine vraiment contemporaine, il peut réaliser un acte de jeu qui ne connaisse plus « la séparation entre la pensée et le sentiment, le corps et l'âme, le conscient et l'inconscient, la vision et l'instinct, le sexe et l'esprit »³¹. La contempora-

néité de l'acteur ne se rattache pas seulement à l'expérimentation théâtrale, à l'innovation en soi, mais aussi à la révélation absolue de l'essence humaine. Grotovski a inspiré le travail des metteurs en scène tout d'abord par ses principes fondamentaux, et, subsidiairement, par sa méthode de création. On reconnaît cela au fait que l'élément primordial pour la jeune génération de metteurs en scène est *l'acteur comme essence humaine*; « tout ce que l'acteur réalise doit être en rapport avec le monde environnant, rattaché à son contexte culturel »³². La manière de présenter l'individu sur la scène, le message de l'acteur, correspond de plus en plus aux nécessités profondes de la communauté sociale. « La vraie, la noble contemporanéité est celle du message de l'acteur [...] c'est par lui, et non pas en réanimant les défuntes expériences des metteurs en scène, que nous exprimons les nécessités les plus élevées, spirituelles et morales, de l'époque de l'édification du socialisme. La réussite ou l'échec sont reliés, d'une manière presque mathématique, au pourcentage de participation, au spectacle, des acteurs modernes, contemporains ».³³

C'est l'étape où on redécouvre le théâtre, lorsque L. Ciulei, L. Pintilie, D. Esrig, R. Penciu, C. Teodorescu, L. Giurchescu et plus tard, A. Șerban, A. Manea, A. Visarion, Cătălina Buzoianu accordent la première place, à côté du message de la mise en scène du spectacle, à la valeur de l'interprétation. Des spectacles avec les pièces *Troilus et Cressida* (1964/1965), *L'opéra de trois sous* (s. 1964/1965), *Nu sînt turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel, de Ecaterina Oproiu, 1965/1966), *Opinia Publică* (L'Opinion publique, de Aurel Baranga, 1966/1967), *Le Neveu de Rameau* (1968/1969), *Homme pour homme* (1969/1970), *Le Roi Lear* (1970/1971), *Hamlet* (1973/1974), *Năpasta* (Fausse Accusation 1973/1974) sont les résultats de la nouvelle conception sur les spectacles conjugée avec l'équi-

valence contemporaine des moyens de l'acteur. C'est un moment où l'on scrute la conscience artistique, les vues, la révision des moyens de comportement de l'artiste: « lorsque je réfléchis à l'évolution de Dinică et que j'étudie, en professionnel, sa création de Rameau, j'ai la sensation aiguë d'avoir gaspillé beaucoup de temps et je me sens coupable, d'abord, envers moi. J'espère de tout mon cœur que j'aurai l'occasion de traverser, moi aussi, un purgatoire semblable et je suis disposé à peiner pour cela »³⁴.

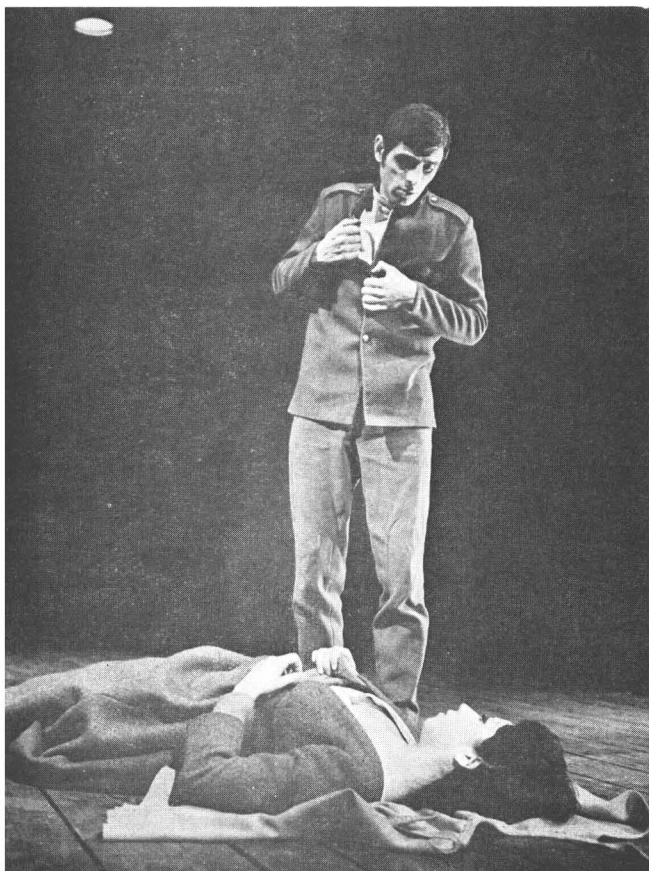
La contemporanéité de notre théâtre réside, en premier lieu, dans le mode de concevoir l'expressivité scénique, dans la diversité des points de vue que la représentation d'une œuvre dramatique suscite, dans le fait que les metteurs en scène et les acteurs cherchent un langage personnel, selon la résonance historique et sociale de chaque œuvre, par rapport à l'actualité.

La représentation moderne de l'œuvre classique comporte de nouvelles associations. L'imitation des acteurs traditionnels, de l'intonation et des manifestations extérieures « ne fait que perpétuer la manière ». Les formes théâtrales sont des catégories historiques, modifiables, toute forme doit être repensée, dit Peter Brook³⁵. Les acteurs abordent les œuvres classiques, dans leur autonomie féconde, de façon qu'ils « perçoivent tous les rapports que les œuvres établissent avec le monde, avec l'activité inventive d'une époque entière »³⁶. C'est ce qui est arrivé aux nouvelles mises en scène de Caragiale (*D-ale carnavalului*, Scènes de carnaval, 1966/1967, *O scrisoare pierdută*, Une Lettre perdue, 1971/1972, *O noapte furtunoasă*, Une Nuit orageuse, 1973/1974, *Năpasta*, Fausse accusation, 1973/1974) où metteurs en scène et acteurs se sont détachés des mises en scène classiques traditionnelles non pas pour nier la tradition, mais pour développer et enrichir



Fig. 18. — Vasile Nițulescu dans *Le Domestique*, de H. Pinter. Théâtre « Mic », Bucarest.

Fig. 20. — Mircea Albulescu, Gheorghe Dinică et Dem. Rădulescu dans *Troilus et Cressida*, de W. Shakespeare. Théâtre de Comédie, Bucarest.



◀ Fig. 19. — Mitică Popescu et Carmen Galin dans *Woyzeck*, de G. Büchner. Théâtre de la Jeunesse, Piatra Neamț.

l'œuvre de Caragiale de nouvelles significations. L'interprète de la comédie de Caragiale, R. Beligan essaye de réaliser le contrepoint des leitmotive, l'alternance des explosions verbales et des silences subtiles, le commentaire violent, ironique, des phrases faussement pathétiques. Il voit dans l'œuvre de Caragiale « une polémique contre ce théâtre où les gestes sont peu nombreux et les manifestations spontanées »³⁷. Les interprètes des nouveaux spectacles — T. Caragiu (Iancu Pampon, Tipătescu), Gina Patrichi (Mița Baston), Rodica Tapalagă (Didina Măzu, Zoe), Șt. Bănică (Pristanda, Iordache), L. Ciulei, V. Ogășanu (Agamiță Dandache), O. Cotescu (Cațavencu, Nae Girmă), Dem. Rădulescu (Farfuridi) — « se détachent de leurs rôles comme s'ils mettaient le texte entre de perfides guillemets »³⁸; ils enfreignent les tics de comportement, corporels et verbaux, traditionnels, devenus inexpressifs par la saturation.

Le répertoire classique universel a connu une nouvelle interprétation. On a démontré, une fois de plus, que Shakespeare inspire et domine les réformes théâtrales: *Troilus et Cressida* (1964/1965), *Le Roi Lear* (1970/1971), *La Nuit des rois* (1972/1973), *Mesure pour mesure* (1971/1972), *Hamlet* (1973/1974) sont autant de témoignages de l'initiative des metteurs en scène d'impregner l'acteur d'une lecture nouvelle du drame shakespearien. Les auteurs des spectacles dont nous venons de parler ont exalté le jeu des acteurs, ils ont amplifié le mouvement, utilisé une nouvelle disposition des surfaces de jeu, du relief scénique. M. Moraru (Patrocle), Gh. Dinică (Thersite), M. Albușescu (Achille), M. Pălădescu (Nestor), Dem. Rădulescu (Ajax), Vasilica Tastaman (Hélène), dans *Troilus et Cressida*, G. Constantin (Lear), Silvia Popovici (Goneril), Eliza Ploeanu (Regan), Valeria Seciu (Cordelia), G. Răuțchi (le bouffon) dans *Le Roi Lear*, P. Paulhofer (Angelo), C. Dumitraș (Lucio), I. Vilcu (le Duc),

dans *Mesure pour mesure*, V. Ogășanu (Malvolio), Irina Petrescu (Viola), dans *La Nuit des rois*, Șt. Iordache (Hamlet) offrent un nouvel état de création qui, loin de fuir le réel, oblige le spectateur de saisir le réel total. Lear — G. Constantin n'est plus un symbole abstrait « il me présente mon histoire, notre histoire, ma vérité au-delà des temps, à travers un temps allant au-delà du temps, rejoignant une vérité universelle, impitoyable »³⁹. Lear (au Théâtre National de Bucarest), Woyzeck (au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț), Danton de Büchner (au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra »), Hamlet (au Théâtre « Notara ») n'apparaissent plus comme des héros figés — historiquement parlant —, conventionnels. La représentation des personnages a entrepris de suggérer et d'imposer une nouvelle optique sur chaque héros, pour en faire un moyen de participation et d'influence sociale.

Le répertoire de la dernière décennie, ainsi que la nouvelle mise en scène, a fourni aux acteurs l'occasion de rencontrer les modalités artistiques les plus variées. Interprètes du théâtre de Brecht, du théâtre de documentation (Rolf Hochuth), du théâtre d'Eugène Ionesco, de Mrozek, Dürrenmatt et Frisch, du théâtre de Miller, Albee, Camus et Genêt et, surtout, de la nouvelle dramaturgie roumaine (Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, D. R. Popescu, Paul Anghel, Iosif Naghiu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu), les acteurs ont témoigné d'une grande capacité d'adaptation à la modalité dramatique, de l'aisance dans le choix et dans l'adéquation des moyens de jeu, conformément aux vues du metteur en scène.

Après avoir parlé, maintes fois, de l'incompréhension de nos acteurs pour le théâtre épique — voire même d'une contradiction entre le drame brechtien et la spiritualité de l'acteur roumain — ceux-ci ont démontré l'apparition d'éléments qualitatifs nouveaux parmi leurs

possibilités d'interprétation, dans des spectacles comme: *Mutter Courage* (Marcela Rusu, Margareta Baciuc, Gilda Marinescu, Sanda Toma), *Homme pour homme* (Stela Popescu, I. Lucian), *L'Opéra de trois sous* (T. Caragiu, Clodi Bertola, G. Mărutză), *La Prodigieuse carrière d'Arturo Ui* (Șt. Mihăilescu-Brăila). L'effet de distanciation, qui se traduit dans l'interprétation de l'acteur par l'adoption d'une technique qui n'engendre pas l'adhésion émotionnelle, pouvait être réalisé suivant les indications mêmes de Brecht, à savoir deux modalités: soit par une *identification magique*, soit par le *jugement collectif critique*. Nos acteurs ont abordé avec souplesse la dichotomie brechtienne et, dans leur tentative de ne pas provoquer — à travers les héros du théâtre épique — une identification affective, ils ont gardé une attitude critique, de détachement, suivant l'esprit de l'auto-contrôle, préconisé par Diderot et repris par Brecht. Au moment où l'acteur devint lucide, rationnel, il fut en état d'affronter le répertoire épique d'une manière propre qui nuance les personnages brechtiens en leur conférant le caractère des êtres vivants, chargés de significations, capables de provoquer l'effervescence des consciences.

Le théâtre d'Eugène Ionesco représente une autre hypostase, qui propose à l'acteur de renoncer au processus d'identification avec le personnage mais qui évite, en même temps, la manière par trop didactique. Les acteurs roumains ont prouvé leur originalité — dans ce domaine aussi — individuellement ou en groupes de création. Ce n'est pas par hasard si Eugène Ionesco reconnaît que la meilleure interprétation de Bérenger et de la pièce *Rhynocéros* a été celle de R. Beligan et de la troupe du Théâtre de Comédie de Bucarest. Nos acteurs ont compris que les antinomies *tragique* et *farce*, *prosaïque* et *poétique*, *réalisme* et *fantastique*, *banal* et *étrange* sont les principes contradictoires sur lesquels reposent les fondements

du théâtre d'Eugène Ionesco; ils ont compris que la voie qui les conduit à la représentation de l'anti-héros de Ionesco leur est familière et que l'acteur ne doit être ni « trop maître de son personnage » ni « en dehors de son personnage »⁴⁰. Dans *Rhynocéros* R. Beligan a conservé la forme concrète, réelle, du personnage, il a exprimé son humanité par des moyens simples, communicatifs. Tandis que, dans *Victimes du devoir*, V. Ogășanu, M. Albulescu, Gina Patrichi ont converti le comique en tragique, dans *Les Chaises* Ileana Predescu et C. Răuțchi convertissent le tragique en comique, conformément à l'esprit le plus fidèle de l'acception de Ionesco. Il y a un autre aspect intéressant dans *La Cantatrice chauve* (Olga Tudorache, Doina Tuțescu) où le mélange de tragique et de farce coïncide non seulement avec la parodie des personnages, mais aussi du théâtre lui-même. Pour les interprètes de Caragiale et de la comédie originale contemporaine, il n'était pas difficile de trouver la modalité la plus convaincante pour démontrer que, parfois, « la parole ne constitue qu'un des éléments de choc du théâtre »⁴¹, même lorsqu'il plonge dans la banalité et se désintègre en clichés.

Dans l'acception nouvelle du mot, le théâtre est autre chose que le parler; il adopte une nouvelle attitude envers le langage. L'acteur contemporain est censé « conférer une nouvelle vie au langage scénique, enrichir les termes d'expression <...>, se détacher des contextes préétablis, écrit R. Beligan — voilà une action ineffable et valable <...> qui peut devenir une petite révolution artistique »⁴².

Une nouvelle technique apparaît dans le processus de création de l'acteur au moment du passage de celui-ci de la connaissance à la création. La simultanéité du geste et du mot est pléonastique ou, d'après André Villiers, elle est une *surimpression dénuée d'intérêt*. Pour arriver à l'écriture dramatique, l'acteur doit passer du geste au mot. Jacques Lecoq consi-

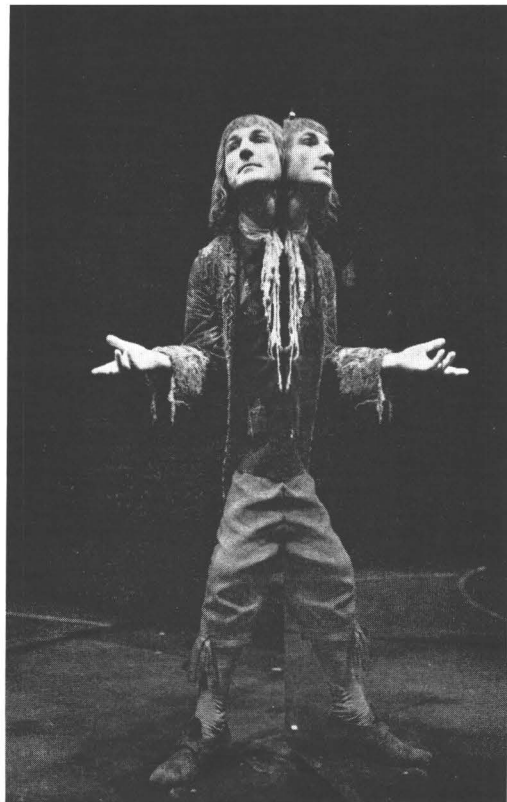


Fig. 21. — Gheorghe Dinică dans *Le Neveu de Rameau*, de D. Diderot. Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », Bucarest.

en marche, aux regards dirigés dans toutes les directions, engrène — sans paroles — espace et acteurs dans une image scénique globale d'une grande puissance de généralisation extérieure. Dans *Le Roi Lear* il y a un rapport inverse où le mouvement se concentre en dehors de l'espace, sur un foyer d'intérêt dramatique. Le mouvement y est concentrique et l'acteur — délivré du costume qui précise la fonction, le rang, l'apparence — a le rôle de mettre en relief, symboliquement, un acte dramatique, de révéler la substance humaine du héros principal.

Dans *Hamlet* (au Théâtre National de Timișoara, 1960–1961), le mouvement



dère le geste, le mouvement, comme l'un des facteurs vivifiants du théâtre. Dans le théâtre moderne il ne saurait exister une discrimination geste-mot. « Le geste scénique doit refléter la vie d'un univers poétique concret, il doit élargir l'aire du développement du spectacle, en le prolongeant, d'une façon suggestive, dans le temps et l'espace ». ⁴³ Les performances cinétiques des interprètes du *Roi Lear* ne sont pas spectaculaires par elles-mêmes, elles ne constituent pas une acrobatie en soi, au contraire, elles ont des rapports dialectiques avec la trame du texte, avec le mot, en amplifiant leur force de suggestion. Le geste complète le mot, il l'accomplit ou le remplace.

Dans *Woyzeck*, l'espace scénique est entraîné et dominé par le mouvement; il devient un facteur ambiant émotionnel, sans avoir à recourir au décor. La patrouille

Fig. 22. — George Constantin et Anda Caropol dans *Henri IV*, de L. Pirandello. Théâtre « C. I. Nottara », Bucarest.

de certains interprètes est soutenu par le masque qui devient un auxiliaire de l'acteur, pour suggérer la rigidité, l'immobilité de l'expression univoque, l'attitude invariable, déshumanisante, des interprètes. Nous retrouverons le mélange masque-physionomie dans *Mesure pour mesure* (Théâtre Giulești, 1971–1972); il y communique l'impersonnalité et la rigidité des juges mais, cette fois-ci, le masque gigantesque animé par l'acteur

acteurs en partisans de l'identification ou adeptes de la composition rationnelle, de nos jours il y a beaucoup de modalités de conjuguer, dialectiquement, le théâtre d'identification et le théâtre de représentation⁴⁴.

Aujourd'hui, comme toujours, l'acteur dépend de la dramaturgie représentée, mais il devient autonome vis-à-vis du texte; il dépend des nouvelles préceptes du travail avec le metteur en scène, mais

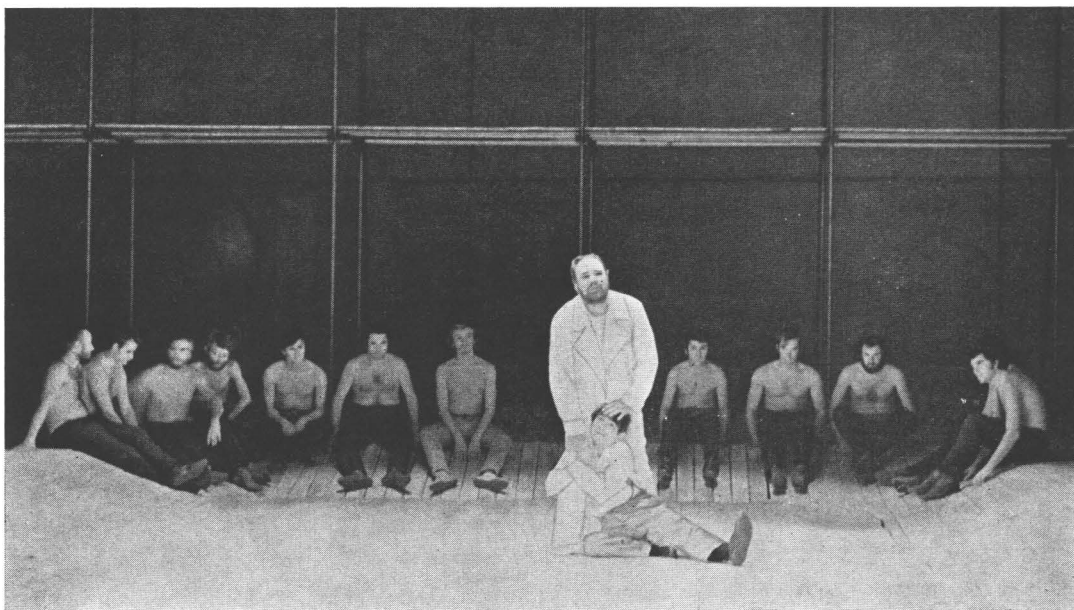


Fig. 23. — George Constantin et Constantin Rautchi dans *Le roi Lear*, de W. Shakespeare. Théâtre National, Bucarest.

remplace ce que l'interprète ne peut plus exprimer à la dimension du symbole hyperbolique de l'oppression et du cynisme. Les exemples de techniques utilisées pourraient être multipliés mais il serait impossible d'étaler ici tous les moyens de la symbolique contemporaine de l'acteur.

Il est difficile d'établir des critères pour classer les acteurs contemporains, groupés selon les styles et les écoles, parce que, de nos jours, la diversité typologique des artistes dramatiques est trop grande. Si, dans le passé, de telles tentatives aboutissaient aux dichotomies dépourvues de souplesse, à la division des

la personnification demeure son attribut; il dépend du cadre plastique de la scénographie du spectacle, mais le décor, le costume, le masque « sont seulement des signes de liaison »⁴⁵ avec le milieu.

Une diversité ignorée dans le passé caractérise l'immense réservoir de forces artistiques des acteurs contemporains. Le large éventail de rôles est doublé d'une palette multicolore de moyens artistiques. La variété de genres des acteurs de toutes les générations s'accompagne de la multiplicité des hypothèses de création d'un même acteur. Cette diversité, surgie d'une grande force d'invention,

atteste le sens d'orientation ascendante de l'art interprétatif. Spectacles et rôles se rencontrent dans des visions personnelles, originales et variées. O *scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue) perpétue sa modalité traditionnelle dans l'interprétation des acteurs du Théâtre National (1948/1949) pour réapparaître dans une lumière nouvelle, jouée par la troupe du Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » (1971/1972). L'image d'Agamiță Dandache, présente dans la conscience des spectateurs, est celle de Vasiliu-Birlic, mais elle a été enrichie, plus tard, par R. Beligan et, récemment, elle a revêtu une autre hypostase, dans l'interprétation de L. Ciulei. Iancu Pampon de *D-ale carnavalului* (Scènes de carnaval) est Al. Giurgaru mais il est, également, T. Caragiu. Zoe c'est Elvira Godeanu et Carmen Stănescu mais, aussi, Rodica Tapalagă. Crăcănel ne sera jamais oublié dans les habits de Vasiliu-Birlic, mais les jeunes générations de spectateurs en découvriront un nouvel et grand interprète dans M. Moraru. R. Beligan a créé une remarquable image de Cerchez (*Ziariștii*, Les Journalistes) mais le héros de Mirodan a trouvé en V. Ogășanu une nouvelle représentation originale possible. Lear a été G. Storin mais il est, également G. Constantin; Henri IV a été I. Iancovescu mais il est, également, G. Constantin. L'énumération pourrait continuer avec Malvolio — J. Cazaban et V. Ogășanu, Juliette — Maria Botta et Silvia Popovici, Anca (*Năpasta* Fausse accusation) — Irina Răchițeanu et Dorina Lazăr, Dragomir — T. Dimitriu et C. Dumitraș et ainsi de suite. Chaque génération avait, couramment, son modèle pour la repré-

sentation d'un héros dramatique. Aujourd'hui, au-delà des décalages dans le temps, les théâtres offrent, simultanément, des images différentes du même héros. Elle est notoire, déjà, l'évolution de l'art interprétatif roumain vers des visions de plus en plus originales, vivifiées d'une grande force imaginative reposant sur une profonde connaissance de la profession, doublée de l'intelligence artistique.

L'art de l'acteur a été influencé, dans le passé, par divers styles et écoles. Tout au long du processus de constitution des écoles de théâtre, les acteurs ont été, tour à tour, marqués par le classicisme et le romantisme, par le naturalisme du théâtre français et le vérisme du théâtre italien, par l'école d'interprétation de Vienne ou le traditionalisme de la Comédie française. Cependant, le théâtre roumain a toujours prouvé une grande faculté d'assimilation lorsqu'il s'agissait de trouver les formes propres, convenables au moment historique. Dans le théâtre contemporain, également, on peut parler d'appareillages de styles, de l'emprunt de certains principes de création des écoles modernes de théâtre, mais la caractéristique du théâtre roumain, au cours de son développement historique, a été la capacité de trouver, jadis comme aujourd'hui, la forme spécifique, originale ⁴⁶.

L'acteur vit, avec chaque rôle, une nouvelle existence; lui, l'artiste le plus prodigue, qui offre son esprit et son corps à un art tellement évanescent, a fait don au théâtre roumain des 30 dernières années de sa noble passion et de son entier dévouement de citoyen.

¹ Ion Sava, *Pitic manifest teatral*, in *Democrația*, 21 janvier 1945.

² Tudor Vianu, *Responsabilitatea actorului*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 3-5.

³ *Ibidem*.

⁴ George Călinescu, *Despre teatru*, in *Contemporanul*, n° 12(1962), 19 mars, 1965.

⁵ Radu Beligan, *Pretexte și subtexte*, Bucurest, 1968, p. 232.

⁶ Voir Radu Beligan, *Dialoguri despre teatru cu Radu Beligan*, de Valentin Silvestru, in *Teatrul*, 1959, n° 5.

⁷ Voir George Calboreanu, *Itinerar în problematiza actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8.

⁸ George Vraca, *Actorul și arta sa*, in *Teatrul*, 1956, n° 5.

⁹ Voir Irina Răchițeanu, *Itinerar în problematica actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8, p. 8.

¹⁰ Victor Eftimiu, *Stanislavski și alții*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 30.

¹¹ Camil Petrescu, *Repetiții plicticoase, obositoare*, in *Teatrul*, 1957, n° 2, p. 10. (Camil Petrescu demandait de compléter la vision de la mise en scène de Stanislavski d'une « vision plus scientifique sur les actes réflexes », d'une « mise en scène concrète et axiologique »).

¹² Liviu Ciulei, *De la teatrul emoțiilor spontane la teatrul de idei*, in *Teatrul*, 1964, n° 8, p. 15.

¹³ J. Grotowski, cf. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucurest, 1973, p. 351–352.

¹⁴ « Le jeu des acteurs ne constitue pas seulement une technique reproductive, mais un vrai art créateur », in *Arta actorului*, Bucurest, 1932, p. 33.

¹⁵ Camil Petrescu, cf. Crin Teodorescu, *Repetițiile: laborator de verificare a soluțiilor*, in *Teatrul*, 1968, n° 8.

¹⁶ Crin Teodorescu, loc. cit.

¹⁷ cf. Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucurest, 1966, p. 199.

¹⁸ Ion Finteșteanu, in *Teatrul*, 1957, n° 5, p. 86.

¹⁹ Jules Cazaban, *Arta mea în acești 15 ani*, in *Teatrul*, 1959, n° 4, p. 54.

²⁰ Parmi les rôles joués par Emil Botta nous rappelons: *Le Baladeur du monde occidental*, de J. M. Synge, 1946/1947, *Othello*, 1948/1949, Anton Nastai (*Les Mineurs*, 1948/1949), *Mercutio (Roméo et Juliette)*, 1948/1949, *Verchinine (Trois Sœurs)*, 1949/1950, *Matei (La Citadelle démolie)*, 1954/1955, *Ion (Fausse accusation)*, 1959/1960, *Le professeur (Des Hommes qui se taisent)* de Al. Voitin, 1960/1961).

²¹ Georg Lukacs, *La Métaphysique de la tragédie*, cf. *L'Art du théâtre*, de Odette Aslan, Paris, 1963, p. 117.

²² Tudor Vianu, *Figuri și forme literare (Realismul)*, Bucurest, 1964, p. 43.

²³ Camil Petrescu, *Oglindire obiectivistă și imitație*, in *Teatrul*, 1956, n° 4, p. 3–5.

²⁴ Radu Beligan, op. cit., p. 218.

²⁵ Voir Octavian Cotescu, *Itinerar în problematica actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8.

²⁶ Voir aussi les observations de Ion Caracimtru sur sa collaboration avec Liviu Ciulei: « Si le metteur en scène me dévoile son monde de façon que j'y puisse m'intégrer, j'adhère sans conditions et je suis capable de contribuer efficacement à l'esprit du spectacle », in *Teatrul*, 1968, n° 8.

²⁷ Cu tineretul actoricesc despre roluri și distribuții, in *Teatrul*, 1958, n° 6, p. 49.

²⁸ Lucian Pintilie, *Contemporaneitatea actorului*, in *Contemporanul*, n° 16 (862), 19 avril 1963.

²⁹ Voir Octavian Cotescu, loc. cit., p. 9.

³⁰ Voir Gina Patrichi, Ion Caracimtru, Marin Moraru, *Itinerar în problematica actorului*, de Ileana Popovici, in *Teatrul*, 1968, n° 8, p. 10, 12, 15.

³¹ J. Grotowski, *Teatro i rituale*, in *Il Dramma*, 1969, n° 14–15, p. 74–85. Cf. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Bucurest, 1973.

³² Ibidem.

³³ Lucian Pintilie, loc. cit.

³⁴ Octavian Cotescu, loc. cit.

³⁵ Voir Peter Brook, *The Empty Space*, Londres, 1968.

³⁶ J. Starobinski, *La Relation critique*, Paris, 1971.

³⁷ Radu Beligan, op. cit., p. 329.

³⁸ Ibidem, p. 331.

³⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes*, Paris, 1962, p. 18.

⁴⁰ Ibidem, p. 14–15.

⁴¹ Ibidem, p. 6.

⁴² Radu Beligan, op. cit., p. 246.

⁴³ William Weiss, *Teatrul începe de la mim*, interview prise par Angela Ioan, in *Ateneu*, n° 6 (107), juin 1973.

⁴⁴ Voir *Istoria teatrului în România*, tome III, Bucurest, 1973.

⁴⁵ Voir Valentin Silvestru, *Arta actorului în galaxia teatrală*, in *Ateneu*, n° 6 (107), juin 1973.

⁴⁶ Valentin Silvestru caractérise les données du style contemporain par: le caractère synthétique (il dit laconique) du théâtre moderne; l'augmentation du caractère réflexif et la diminution du caractère décoratif, anecdotique; le dynamisme intérieur des personnages et leur propension à la vérité documentaire; l'augmentation du rôle de la suggestion. Voir *Arta actorului în galaxia teatrală*, loc. cit.

TRADITION ET MODERNITÉ DANS LA MISE EN SCÈNE DES AUTEURS CLASSIQUES

Liliana Pavlovici Alexandrescu

La vérité est universelle, elle ne m'appartient pas, elle appartient à tout le monde; c'est moi qui lui appartiens, ce n'est pas elle. Ma propriété, c'est la forme, elle seule constitue mon individualité spirituelle.

Karl Marx

réverbération intérieure, le dernier préfigure ce réalisme explicite, cette volonté de se situer dans le social qui caractérise l'étape suivante.

En effet, à partir de 1948, dans une perspective historique radicalement modifiée, mettre en relief les implications sociales du texte dramatique devient un programme idéologique, ainsi que la lutte (momentanée) contre les innovations formelles en faveur du fonds d'idées. A propos des *Trois Sœurs* de Tchekhov, qu'il a mise en scène en 1949/1950 au Théâtre National de Bucarest, Moni Ghelerter dira plus tard que la pièce venait à un moment où « dans le théâtre roumain se posait le problème du spectacle <...> créé en partant du système Stanislavski »¹. Pour les interprètes, cela signifiait l'effort de « vivre » le personnage, de s'identifier au héros littéraire et de trouver ce « second plan » psycho-

logique et social qui constitue le « sous-texte » de l'œuvre et qui, tout en la plaçant dans l'histoire, la ramène dans la conscience du spectateur contemporain. Il fallait d'ailleurs mobiliser ce spectateur en vue des tâches du présent, aussi le message venu de la scène devait-il être le plus clair possible, dans sa forme et dans son contenu. L'on préconise donc fermement, exclusivement un style à l'abri des excès, basé sur l'étude de la psychologie quotidienne et éduqué dans l'esprit des traditions interprétatives les plus solides et les plus éprouvées. L'école du metteur en scène Paul Gusty, par ses élèves et continuateurs, met son empreinte sur cette période, conjuguée avec la leçon de la psycho-physique stanislavskienne. Représenter « des passions surhumaines <...> dans une forme sobre et extrêmement simple » avait été un desideratum de Stanislavski concernant la dramaturgie de Shakespeare². La sobriété, le naturel alternant avec des éclats de pathétisme, l'identificatoire à la fois ardente et laborieuse aux sentiments des héros, les vêtements somptueux, les décors de suggestion monumentale évoquant l'ambiance d'une époque, tout cela définit les spectacles shakespeariens de cette époque (*Roméo et Juliette*, par exemple, dans la mise en scène de Moni Ghelerter, ou bien *Othello* dans la mise en scène de N. Massim, toutes les deux en 1948/1949, au Théâtre National de Bucarest, ou encore *Le Roi Lear*, en 1957/1958, au Théâtre National, dans la mise en scène de Sică Alexandrescu). Les mêmes préoccupations interprétatives se font jour, autrement nuancées, dans la reprise d'autres grands écrivains: Schiller (*Intrigue et amour*, 1955/1956, Théâtre Ouvrier Giulești, mise en scène — N. Al. Toscani; *Don Carlos*, 1955/1956, Théâtre Municipal), Ostrovski (*La Forêt*, 1950/1951, Théâtre Municipal; *Les Coupables innocents*, 1950/1951, Théâtre Ouvrier Giulești; *La Tempête*, 1956/1957, Théâtre d'État de Galați, mise en scène — Valeriu Moi-

sescu), Tchekhov (*La Mouette*, 1948/1949, Théâtre Municipal, mise en scène — Marietta Sadova; *Trois Sœurs*, 1949/1950, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Moni Ghelerter; *La Cerisaie*, 1957/1958, Théâtre Municipal, mise en scène — Marietta Sadova; *La Mouette*, 1958/1959, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Moni Ghelerter), Alecsandri (*La Fontaine de Blandousie*, 1955/1956, Théâtre de l'Armée, mise en scène — I. Șahighian; *Despot Vodă*, 1955/1956, Théâtre de l'Armée, mise en scène — Gh. Cheța, Théâtre National de Jassy, mise en scène — Dan Nasta), Hasdeu (*Răzvan et Vidra*, 1955/1956, Théâtre Municipal, mise en scène — I. Olteanu), Davila (*Vlaicu Vodă*, 1955/1956, Théâtre de l'Armée, mise en scène — I. Șahighian), Delavrancea (*Crépuscule*, 1955/1956, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Marietta Sadova; *L'Orange*, 1957/1958, Théâtre de la Jeunesse, mise en scène — C. Sincu, Théâtre National de Cluj, mise en scène — Marietta Sadova, Théâtre d'État de Pitești, mise en scène — I. Olteanu). Dans une scénographie qui reconstitue minutieusement une atmosphère par des détails de costume et d'ameublement, on joue Tchekhov avec le soin de ne pas réduire le texte à un seul niveau problématique et de relever, par le jeu des acteurs, les plans cachés en profondeur, selon l'esprit du réalisme psychologique de filiation stanislavskienne. La façon de représenter les drames tirés de l'histoire nationale est généralement tributaire à une certaine tradition rhétorique tant dans le jeu souvent déclamatoire que dans la surcharge des costumes et du cadre architectonique, d'un décorativisme qui estompe les lignes principales de la pièce. Quant aux comédies classiques (Machiavelli, Calderon, Lope de Vega, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Goldoni, Gogol, Alecsandri, etc.), on y observe le même réalisme gestuel et psychologique, qui se propose cependant une attitude critique vis-à-vis

du personnage et en souligne la fonction satirique dans le contexte social donné. *L'Inspecteur général* de Gogol, mis en scène par Sică Alexandrescu (1952/1953, Théâtre National de Bucarest) a été l'un des succès de l'époque, servi par une brillante équipe d'acteurs, dans des décors réalistes aux couleurs vives et d'amusants costumes 1830. Il a manqué cependant, à cet excellent spectacle composé en pleine lumière, le mystère, la marge d'ombre, entrevue (peut-être) par G. Calboreanu, ancien interprète de Hlestakov, lorsqu'il appelait ce personnage « le Hamlet de la comédie ». Présenté par le Théâtre National de Bucarest au Festival Goldoni de Venise (1957), *Les Rustres*, toujours dans la mise en scène de Sică Alexandrescu, a remporté tous les suffrages par son rythme alerte, par le jeu savoureux des acteurs, par la scénographie gracieuse et fraîche.

C'est aussi le moment où l'on reprend la grande série des spectacles de Caragiale: *Une Lettre perdue* (1948/1949), *Une Nuit orageuse* (1949/1950), *Scènes de carnaval* (1950/1951) au Théâtre National de Bucarest, montés par Sică Alexandrescu. L'ambition, depuis longtemps avouée, du metteur en scène a été de « rendre au peuple le vrai Caragiale », en rétablissant la tradition de l'école interprétative caragialienne. Au-delà de cette prétention, bloquant, en quelque sorte, le temps autour de l'effigie d'un Caragiale désormais seul « véritable », il a résulté, entre autres, la mémorable *Lettre perdue* (représentée en 1956 au Théâtre des Nations), qui pendant plus de dix ans a été le modèle des mises en scène caragialiennes. Le spectacle se promettait d'éviter à la fois le vague historique et la charge, l'apolitisme et le comique voyant, et de redonner « leur état civil » aux personnages conçus non pas comme des « caricatures », comme des « fantoches », mais comme des représentants de leur classe sociale, « boïards, bourgeois, piliers du pouvoir ou domestiques »³. En 1962, à la

reprise festive des spectacles Caragiale dans la mise en scène de Sică Alexandrescu, on louera la conscience professionnelle de celui-ci, son sérieux, son académisme de « bon aloi ». Un autre temps cherchera son « vrai Caragiale » dans d'autres formes scéniques, moins simplifiées, moins rutilantes, plus chargées d'une poésie dure et trouble. C'est peut-être à une telle approche des zones-limites du monde que pensait Stanislavski lorsqu'il commentait les préparatifs faits autrefois pour monter *Beaucoup de bruit pour rien*: « Je m'imaginais alors que le metteur en scène doit étudier et ressentir l'aspect véridique et quotidien de la vie, des rôles et de la pièce, afin de la présenter au spectateur, qu'il veut obliger de vivre dans le même aspect quotidien, comme chez soi. Plus tard j'ai compris le sens véritable de ce qu'on appelle réalisme: le réalisme finit là où commence la surconscience »⁴.

Vers 1954 commence à se faire jour, d'abord dans la scénographie, mais en modifiant ensuite toute la structure du spectacle, une tendance de renouvellement de la forme théâtrale. Plus qu'un support docile, correct (jusque dans les menus, les suffocants détails) de l'action dramatique, le décor vise à être *présence* visuelle, participation à la *métaphore* scénique. En rejetant le poids souvent vétuste et pesant d'un vérisme dont la vibration s'est éteinte, le metteur en scène, le peintre vont dégager l'espace de jeu, imposer le dessin gestuel, *styler* les formes d'expression. Une préoccupation accentuée pour le décor et ses facultés actives agite les plumes des gens de théâtre, des chroniqueurs et des historiens d'art, donnant lieu à de véritables duels esthétiques. Ce débat théorique ne fait que refléter un processus en cours au niveau de la création. Les articles parus dans les revues de l'époque déplorent le naturalisme plat de certains décors, mais remarquent aussi le visible revirement qui se manifeste dans l'art de nos scénographes, leurs

« multiples et téméraires recherches », et le genre « nouveau, moderne, stylisé » que l'on voit « ces derniers temps » dans les spectacles. Le drame historique lui-même, dont la matière est issue de la tradition et plonge dans la légende, se trouve soumis à ce rajeunissement des moyens d'expression théâtrale. *Despot Vodă* représenté au Théâtre National de Jassy (1957/1958, mise en scène — Dan Nasta) est considéré par Florian Potra comme un « essai d'adapter à notre façon de raisonner et à notre sensibilité le texte d'Alecsandri »⁵, en abrégant cette pièce du XIX^e siècle, en allégeant les décors, en stylisant les costumes et généralement en usant de la métaphore scénique. *Ovide* cependant, du même auteur, monté au Théâtre National de Bucarest (1957/1958) par Marietta Sadova est, aux yeux du metteur en scène Crin Teodorescu, d'un « réalisme sans ailes », oscillant entre le vérisme et le symbole conventionnel. Ainsi « le problème des moyens d'expression (appropriés à notre goût de l'an 1957) efficaces pour les genres sublimes demeure ouvert »⁶. Dans une plus ample étude sur *L'Innovation dans le décor des pièces classiques*, I. Frunzetti remarque la tentation naturaliste des scénographes qui à la place d'une image artistique ont mis une « doublure de la réalité », en restant donc prisonniers de cette réalité. Envisageant ensuite trois spectacles: *La Locandiera* de Goldoni (1958/1959, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Sică Alexandrescu), *Les Querelles de Chioggia* du même (1958/1959, Théâtre Nottara, mise en scène — Mihai Raicu, scénographie — Toni Gheorghiu) et *La Cerisaie* de Tchekhov (1958/1959, Théâtre Municipal, mise en scène — Marietta Sadova), il note, en ce qui concerne le premier et le dernier, une hésitation, un mélange de styles, tandis que le décor des *Querelles de Chioggia* est une spirituelle stylisation fort suggestive, la pièce étant conçue comme une « pantomime caricaturale », comme un « grand ballet continu » d'allure grotes-

que⁷. L'image de ces années, vers 1960, nous apparaît, malgré ses inconséquences, toujours plus fermement dirigée vers une revalorisation des principes de la mise en scène. Caricatural, grotesque, pantomime, *commedia dell'arte*, importance toujours croissante du visuel, stylisation du geste et du décor, construction du spectacle autour d'une métaphore, sur tout cela flotte comme une bannière un mot qui unit et nomme: *rethéâtralisation*. Surgi dans la fièvre des recherches, déduit de la terminologie théâtrale de l'entre-deux-guerres, le mot est rempli de significations actuelles et utilisé pour définir une orientation⁸. Les divergences entre les défenseurs de la tradition et les promoteurs d'une nouvelle théâtralité deviennent débat organisé à l'occasion d'un spectacle shakespearien: *Comme il vous plaira*, mis en scène par Liviu Ciulei en 1960—1961 (au Théâtre Municipal). *Comme il vous plaira* allait marquer une étape dans la manière de mettre en scène les classiques chez nous, par la désinvolture poétique de la vision scénique. Le proscenium prolongé fort avant dans la salle, cherchant un contact plus étroit avec le public, la délicate parabole de l'arrière-plan, le petit balcon aux musiciens suspendu au-dessus de la scène, les luxuriants embranchements des danseurs-arbres, la grime, les costumes, l'évolution des héros comme dans un jeu d'échecs, tout proclamait la visualité, la stylisation, la rethéâtralisation. Dans un article polémique intitulé: *Une mise en scène au service du texte ou bien une démonstration de mise en scène?*⁹, considérant le monde qui se meut dans ce spectacle — fortement codifié au niveau des signes — comme un « monde inhumain et caricatural », l'un des critiques de la revue *Le Théâtre* insinuait le reproche de formalisme. Ciulei a voulu non une « reconstitution » mais un spectacle contemporain, et il s'est trompé (affirmait péremptoirement le chroniqueur) en prétendant caractériser ses personnages par

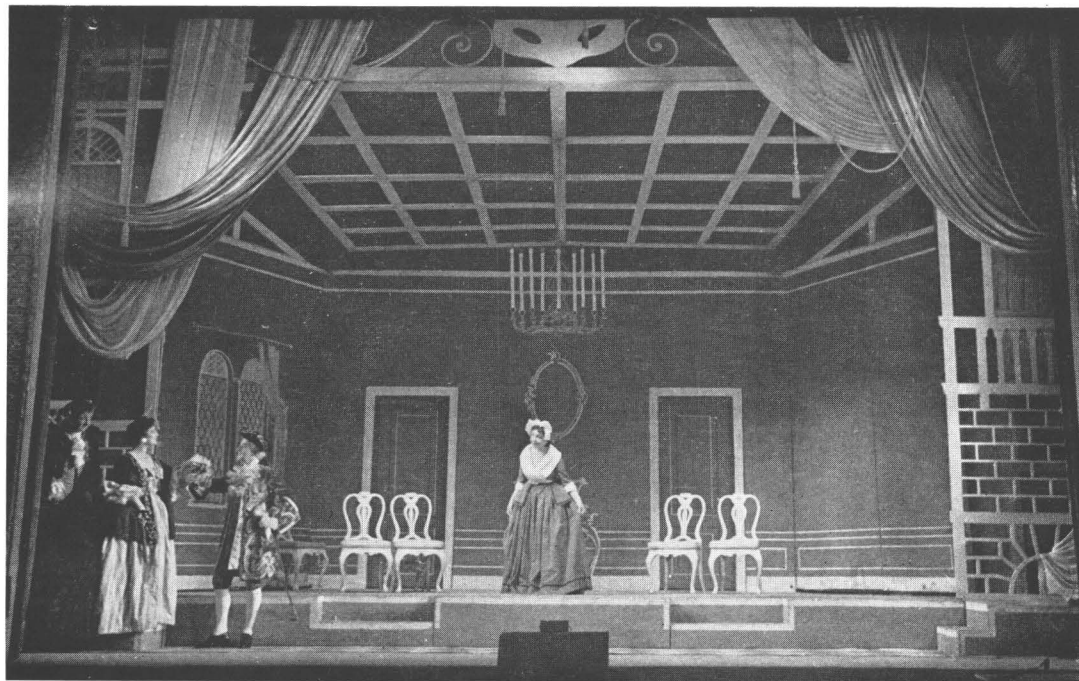


Fig. 1. — *Les Rustres* de Goldoni, Théâtre National de Bucarest (1956/1957).

l'interprétation et le costume. L'abus de scénographie a étouffé les idées du texte et d'ailleurs tout, masques, gestes, vêtements, a contribué à créer une impression de féerie, de conte en dehors de la réalité. Ciulei répondit dans les pages de la même revue par l'article: *Une critique au service du théâtre ou bien une démonstration de critique?* Le metteur en scène y accusait le

chroniqueur de refuser non seulement la « manière grotesque » mais « toute la manière métaphorique, le langage théâtral même » du spectacle¹⁰. Dans cette œuvre de Shakespeare tout parle de la réalité, de la vie, mais par l'intermédiaire de la convention. En soulignant, par ce proscenium (incriminé), son caractère populaire, son appel au public, le spectacle s'est proposé



Fig. 2. — *Comme il vous plaira* de Shakespeare, Théâtre Municipal (1960/1961).

de déterminer ce public de croire non pas à une réalité scénique immédiate mais à la réalité comprise dans la métaphore de la pièce. Pourquoi n'ai-je pas monté le spectacle selon la tradition? se demandait Liviu Ciulei en répondant à un reproche. Mais quelle est la modalité de faire un spectacle traditionnel sur une pièce de Shakespeare? « Il y a eu le théâtre élisabéthain où l'on jouait en costumes élisabéthains, que portaient aussi les spectateurs dans la salle <...>. Le grand acteur Garrick (1717–1779) a eu comme partenaire une lady Macbeth, et même les sorcières de cette pièce, vêtues de crinolines, la tête couverte de perruques poudrées. Le pantomime Grimaldi (1779/1837) a joué la scène du poignard de *Macbeth* dans ses habits de clown. On dit que Flek a joué en 1790 Othello dans un uniforme de hussards... » Il y a bien sûr la possibilité de considérer comme style traditionnel shakespearien le style instauré par le XIX^e siècle. « Mais est-ce que nous nous adressons au public d'alors? »¹¹ concluait le metteur en scène. Voici donc, une fois de plus, mise en relief la relativité du concept de tradition, son caractère contradictoire, sa dialectique. Car qu'est-ce que la tradition sinon une suite d'actualités devenues histoire. Cependant c'est justement notre penchant historiste, qui nous fait regarder le passé comme quelque chose d'autre que nous, qui doit être reconstitué comme dans un musée de figures de cire. Tandis qu'autrefois, d'un geste candide, l'acteur prenait dans sa garde-robe son costume de dimanche et, ainsi vêtu comme à la fête, montait sur les planches pour y célébrer, en crinoline, habits de clown ou uniforme de hussards, la passion selon Shakespeare. Pour en revenir à la discussion autour de *Comme il vous plaira*, elle faisait voir les différences de mentalité entre le créateur de théâtre et son commentateur. Un débat ultérieur, organisé par la revue *Le Théâtre* et publié dans deux numéros successifs¹², a provoqué

de fort utiles prises de position. Des critiques, des théoriciens et des gens de théâtre (dont Lucian Pintilie et David Esrig) ont exposé leurs points de vue, en optant généralement, même avec des réserves, pour la conception du spectacle. Nous avons insisté sur ce moment *Comme il vous plaira* parce qu'il marque un accomplissement et parce qu'il est un moment de délimitation esthétique et morale. « Il faut comprendre qu'un classique doit être mis en scène autrement qu'au temps des Tudors »¹³, exclamait Lucian Giurchescu. Et, en se référant au moyens de création: « Nous avons dépassé la phase de l'expression artistique naturaliste, qui tentait de se cacher maladroitement sous le nom de réalisme... »¹⁴. En fait la situation était plus compliquée, et lui-même s'était heurté, en montant Molière, contre ce que maintes fois avaient signalé les chroniqueurs dramatiques à partir de 1956: les inconséquences stylistiques, le manque d'unité, la discontinuité, par exemple, entre un décor « stylisé » et un jeu « naturaliste » (le matériel humain étant plus résistant, plus conservateur, moins malléable que la toile ou le carton), entre le décor et les vêtements des acteurs, ou entre deux modes d'interprétation. En analysant *Le Bourgeois gentilhomme* monté par Giurchescu (1960/1961) au Théâtre de Comédie (décor et costumes — Dan Nemțeanu), B. Elvin avait déchiffré comme intention fondamentale de la mise en scène celle d'imposer la convention, « l'excès voulu » dans les caractères, le caricatural. Pourtant, remarquait le critique, Giurchescu s'est pratiquement engagé « dans deux voies », certains personnages étant conçus en se distançant d'eux, d'après « les vues des gens d'aujourd'hui »¹⁵, et d'autres selon la tradition du rôle « vécu », de l'acteur qui entre dans la peau du héros. Au cours de la saison précédente (1959/1960), en montant une comédie de Shakespeare: *Deux Gentilshommes de Venise* (Théâtre Ouvrier Giulești, scénographie Sanda Mușatescu),

Lucian Giurchescu était allé franchement vers la pantomime, l'improvisation, la *commedia dell'arte*. Toujours dans la lumière crue, dans les arabesques gracieuses de la comédie de l'art (masques, arlequins, colombines, gesticulation méridionale, bouffonades), mais avec un sondage dans les implications sociales et psychologiques du comique, se plaçait le spectacle *La Nuit des rois*, mis en scène au Théâtre National de Jassy par Crin Teodorescu (1963/1964, scénographie — Hr. Cazacu). Un grotesque plus poussé, une teinte plus intense apportent une virulence accrue dans l'atmosphère des pièces classiques montées en ce moment. Travaillant à la mise en scène de la comédie *Scènes de carnaval*, Valeriu Moisescu déclarait en 1962, à un colloque ayant pour thème l'actualité de Caragiale, qu'il sentait le besoin d'un commentaire scénique plus actif, où les couleurs du texte apparaîtraient « plus violentes » que d'habitude. L'idée « d'une telle violence » lui paraissait applicable aussi à d'autres pièces caragialiennes. Au même colloque, Dinu Cernescu parlait du dilemme entre l'adhérence immédiate de tout metteur en scène roumain au théâtre de Caragiale et « la peur des grands modèles qui ont répandu l'œuvre en faisant naître autour d'elle une sorte de tradition de représentation ». Mais il avouait aussi l'impulsion finale, créatrice : « être en désaccord avec eux, être soi-même, être aujourd'hui »¹⁶. Tout cela annonce une certaine tension spécifique des recherches théâtrales après 1964 (évidemment, le découpage de ces « tranches de temps », même correspondant à une évolution des phénomènes, est plutôt d'ordre méthodique : la tentative de penser d'une manière ordonnée un flux continu).

La polychromie du décor, la ligne dentelée, savamment ponctuée, un alphabet scénique exubérant, incluaient dès le début le danger d'une possible inflation des éléments visuels au détriment du contenu intellectuel du spectacle. Après la

consommation de cette période de stylisation « flamboyante » — qui, en des formes atténuées, subordonnées à l'idée ou, au contraire, exercées dans le vide, persiste jusqu'à ce jour — le langage théâtral s'est trouvé appauvri, son style s'étant dégradé en formule ornementale, sa matière s'étant diluée, édulcorée. Pour désigner une certaine phase de décomposition du réalisme, Lucian Pintilie avait parlé à un moment donné de « naturalisme mièvre ». Esrig applique la même épithète aux stylisations faisandées. Jetant un regard en arrière, au début de 1965, il reconnaît que, « il y a dix ans », dans la lutte pour se débarrasser des décors surchargés de détails « vrais », l'élan vers la couleur, vers l'expression calligraphique était une nécessité vitale, mais il constate, d'accord en cela avec Liviu Ciulei, qu'à présent « le rôle purificateur de la théâtralisation a pris fin » et que l'effort d'aboutir à un nouveau langage métaphorique, malgré ses réussites artistiques (par exemple *Comme il vous plaira*) a finalement échoué dans une stylisation inconsistante. Cette stylisation superficielle (et non pas la convention comme telle) « éloigne l'attention des lignes essentielles du spectacle, met le public à l'abri des chocs, enveloppe d'ouate les images scéniques, arrondissant les contours jusqu'à la mièvrerie »¹⁷. La même année, ayant l'intention de monter le chef-d'œuvre de Caragiale *Scènes de carnaval*, Pintilie disait : « Je ne peux pas m'imaginer maintenant, en 1965, un spectacle qui ferait de cette pièce un prétexte de colorisages, une occasion de déploiement plastique et de couleur »¹⁸. En parlant du « réalisme plat, en fait, antiréalisme » et du principe — déchu — de la stylisation, il repousse également ces deux tendances, précisant que pour les mises en scène de Caragiale aussi ont fonctionné les deux « chargements d'idées fixes » : le réalisme rudimentaire, superficiel, et le conventionnalisme superficiel. Aussi, en ce qui le concerne, il se rendra à « l'invitation au réalisme » déchif-

frée dans le texte, un réalisme de substance, qui part d'une méditation sur les rapports humains dans des conditions sociales données et auquel la forme par où il s'inscrit dans l'espace est indifférente, parce que la forme ne doit pas être un critère: « Le réalisme est un problème d'attitude, et non pas d'expression. N'importe quelle vision me paraît possible, si elle exprime d'une manière transfigurée une vérité. Je m'imagine une liberté totale de la forme, rigoureusement déterminée par les lois de la vérité du spectacle »¹⁹. Ciulei lui-même s'affirme comme un partisan avoué du théâtre d'idées, tandis que Radu Penciulescu exige du héros dramatique la capacité de réfléchir, de suggérer, de se contrôler donc « de devenir intéressant par ce qu'il sait dissimuler, non par ce qu'il déclare... »²⁰. La préférence de Crin Teodorescu va elle aussi vers la réalisation d'un langage théâtral « en même temps simple et tendu »²¹. Ce sera toujours lui qui proposera en 1970, un nouveau mot d'ordre: *revitaliser* le théâtre, par un jeu scénique extrême engageant de force le public²².

Il y a donc un recul presque général de la mise en scène par rapport à l'extériorité chromatique, à l'exhibition stylistique, aux broderies spectaculaires. Indépendamment de la forme par où elle se concrétise scéniquement, la vérité recherchée maintenant est celle des zones les plus profondes de l'œuvre, issue de l'observation morale et messagère d'une attitude. Réalisme sublimé, poésie, cérébralité, violence, sensorialité grave constituent ainsi un climat commun, caractérisé (par-dessus la diversité des styles) par la maturité dans la création, par la rigueur de l'expression théâtrale. *Troilus et Cressida*, *Richard II*, *Woyzeck*, *Scènes de carnaval*, *La Cerisaie*, *La Mort de Danton*, *Léonce et Léna*, *Le Roi Lear*, *Mesure pour mesure*, *Hamlet* sont les étapes d'une époque brûlante. Riche de l'expérience, des succès et des erreurs d'une vingtaine d'années, l'interprète de théâtre roumain — acteur,

metteur en scène, peintre — est à la fois résolument, passionnément engagé dans le circuit mondial d'idées et de recherches esthétiques. Des spectacles comme *Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, joué par Piccolo Teatro dans la mise en scène de Strehler (1960), *Georges Dandin* de Molière, présenté par le Théâtre de la Cité de Villeurbane dans la mise en scène de Roger Planchon (1963), *l'Electre* de Sophocle et la *Médée* d'Euripide dans l'interprétation du Théâtre Piraikon, avec l'inoubliable Aspasia Papathanasiou-Mavromati (1963), ou bien *Le Roi Lear* de Peter Brook avec la Royal Shakespeare Company (1964) sont des événements qui ont ouvert des horizons tentateurs pour la pensée théâtrale de chez nous et pour une lecture moderne des classiques. D'autre part, les gens de théâtre roumains participent aux séminaires et discussions internationales sur divers thèmes, parmi lesquels la modernité des classiques est à l'ordre du jour. En concluant sur les débats d'un colloque ITI (II-ème Festival International de Théâtre, Madrid, 1971), le professeur Mihnea Gheorghiu distinguait pour nous « deux chances » de nous rapprocher des classiques: pénétrer à travers eux dans leur société et leur temps ou bien pénétrer à travers eux dans notre société et notre temps, c'est-à-dire « rendre le temps qui a créé les classiques à ce temps-là ou bien les rendre eux à notre temps »²³. Il s'agit donc, en tout cas, d'entamer un dialogue avec les classiques et d'y prendre position, vis-à-vis d'eux et de notre époque.

« Nos lectures des auteurs classiques — écrit le critique Nicolae Manolescu — sont toujours une forme de nous détacher d'eux... Nous les réinventons... Nous nous laissons séduire jusqu'au bout ou nous nous permettons une liberté absolue. La littérature classique est un scénario idéal pour les contemporains »²⁴. Ce « détachement », cette « réinvention », au fond cette *actualisation* des classiques ont eu lieu, chez nous et ailleurs, à des degrés et dans des modalités diverses.

La tragédie antique, Shakespeare ou Büchner, peuvent ainsi devenir, si le metteur en scène et l'équipe d'acteurs dirigent l'œuvre en ce sens, un *théâtre politique* dans la plus noble acception du mot. « ... Lorsque quelqu'un interprète Electre comme un nécessaire état de mécontentement continu sous un régime de terreur comme celui instauré par Egiste et Clytemnestre, la fonction pédagogique et politique du texte classique se manifeste de façon évidente », constate le critique George Banu dans son étude *Le texte qui sert*. Et il ajoute : « Au fond, le metteur en scène qui adopte vis-à-vis du texte classique une telle position éduque le public en vue de la lecture sociale et politique de n'importe quelle situation <...>. Un spectacle politique peut susciter l'angoisse, mais il n'est jamais déprimant <...> : la politique au théâtre ne peut être qu'une leçon de prométhéisme. Le théâtre nous révèle par l'intermédiaire des classiques notre responsabilité et le droit d'intervenir sur les événements »²⁵. La lecture actuelle d'un classique peut donc l'engager le plus étroitement possible dans l'histoire contemporaine. Comment a-t-elle été pratiquée chez nous pendant les dix dernières années ? Généralement, ainsi que nous le disions plus haut, cette lecture a été faite dans la profondeur du texte, afin d'en extraire graduellement les significations fondamentales, traduites après coup en significations *pour nous*. Elle n'a cependant pas atteint toujours au même niveau, s'arrêtant parfois à l'écorce de l'œuvre, autrefois par contre faisant jaillir de son noyau une vision unique et éblouissante.

Un coup d'œil jeté sur l'époque nous permet de voir une grande affluence de pièces classiques dans le répertoire des théâtres dans tout le pays. L'on joue du Shakespeare, du Molière, du Caragiale, des drames historiques roumains, ensuite les dramaturges de l'antiquité, et puis Racine, Goldoni, Beaumarchais, Goethe,

Gogol, Büchner, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Alecsandri. Ce dernier continue généralement à être cantonné dans les stylisations et la farce bouffe. Si, en 1953, Coana Kiritza (personnage ridicule de plusieurs de ses pièces) entrait en scène sur un bel étalon blanc « naturaliste » (Coana Kiritza 1953/1954, Théâtre Ouvrier Giulești, mise en scène — Horea Popescu et Lucian Giurchescu), en 1963 elle paraît montée sur un grand cheval de bois à roulettes (*Kiritza en province*, 1963/1964, Théâtre pour les enfants et les jeunes, mise en scène — Sanda Manu) et en 1970 sur un cheval-tricycle, dans un spectacle réécrit par l'écrivain Tudor Mușatescu (Coana Kiritza, 1970/1971, Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Horea Popescu, scénographie — Radu Boruzescu), devenu une pure féerie décorative. Pourtant *Le Carnaval à Jassy* et *Millo directeur* du même auteur, montées par Dinu Cernescu (1961/1962, Théâtre Régional de Bucarest, scénographie — Paul Bortnowski) ou, plus récemment, *Le Carnaval à Jassy* dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu (1972/1973, Théâtre National de Jassy, scénographie — M. Mădescu) représentent des tentatives intéressantes d'atteindre au plan de la réflexion grave. Molière a eu un sort plus ou moins ressemblant : joué d'habitude avec une verve et une gesticulation de *commedia dell'arte*, il est rarement sorti d'une stylisation en fin de compte esthétisante. Shakespeare a enregistré certaines étapes dans la mise en scène, Gogol, Tchekhov, Caragiale de même. Molière, malgré d'excellents spectacles, n'a pas encore atteint cette limite enivrante où l'azur tourne au noir et le comique à la tragédie. Il y a eu cependant l'*Avare* interprété par Ramadan (1954/1955, Théâtre de l'Armée, mise en scène — Gh. Jora), l'*Avare* joué par Birlic (1963/1964), Théâtre National de Bucarest, mise en scène — Sică Alexandrescu) et, depuis peu, *Le Malade imaginaire* au Théâtre National de Jassy (1970/1971, mise en scène — Cătălina

Buzoianu, scénographie — Smaranda Crețoiu) qui, dans une atmosphère baroque de farce populaire et de visions carnavalesques, a insinué l'idée de complicité générale dont Argan est victime et, à la fin, a mis une note sombre dans le cérémonial des médecins, véritable « messe noire » (Molière n'est-il pas mort dans le rôle du *Malade imaginaire*?). Mais le geste décisif, le geste qui calcine l'œuvre pendant une seconde afin d'en dégager ensuite l'être spirituel, n'est pas encore fait.

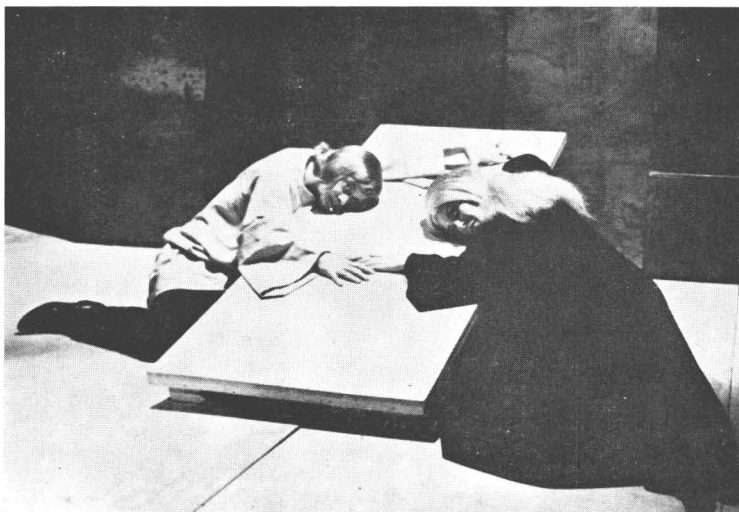
Dans les drames roumains à sujets tirés de l'histoire nationale (dramas dont les auteurs appartiennent au XIX^e siècle): *Despot Vodă* par V. Alecsandri, *Răzvan et Vidra* par B. P. Hasdeu, *Vlaicu Vodă* par A. Davila, *Crépuscule*, *L'Orage*, *L'Etoile du matin* par B. Delavrancea, les tentatives de renouveler l'interprétation ont mené à un jeu plus serré, plus quotidien, moins « héroïque », plus impulsif pourtant dans les moments de crise, à un décor et à des costumes simplifiés, parfois sur un fond de fresque, faits de matériaux rustiques: bois fruste, gros cuir, fourrures de mouton ou de chèvre, tissus et tapis paysans, qui donnent à notre civilisation féodale son cachet ethnique et en même temps une saveur de moyen-âge campagne et populaire.

Quant aux anciens, ils continuent à être présentés sur toutes les scènes, à Bucarest ainsi qu'à Jassy, à Cluj ainsi qu'à Craiova, Timișoara, Petroșani, Bacău ou Constanța. La dimension existentielle du héros tragique grec, sa résistance à un destin qui peut l'anéantir mais que, intérieurement, il pense et il corrige, son refus de l'amorphe et du confus au nom de la conscience active, tout rapproche ce héros de la problématique moderne. Une chronique du spectacle *Les Troyennes* d'Euripide (1963/1964, Théâtre d'Etat de Craiova, mise en scène — Georgeta Tomescu) considérait la pièce comme un modèle de « théâtre engagé, hier et aujourd'hui, dans la lutte contre les désastres qui menacent l'humanité » et comme un suprême « appel

à la vigilance »²⁶. « Théâtre de propagande » dira-t-on de la même tragédie d'Euripide dans la mise en scène de Anca Ovanez (1968/1969, Théâtre National de Jassy), qui fait de la pièce une « cantate de la souffrance », un requiem pour les vaincus²⁷, interprété dans une formule rituelle, de cérémonial sombre. La véhémence du ton, la gesticulation exaspérée caractérisent le spectacle de Aurel Manea: *Philoctète* de Sophocle (1968/1969, Théâtre National de Jassy, scénographie — Marga Ene Bădăraș). Dans un décor désolé, gris, taché à la fin par un jet de lettres sanglantes présageant la ruine de Troie, dans une atmosphère de bivouac militaire, se déroule brutalement, avec des atrocités et des éclats grossiers, en costumes de soldats presque modernes, un drame de la conscience humaine opposée à la guerre et à la cruauté.

La tragédie classique française a été représentée surtout par les pièces de Racine: *Britannicus*, *Phèdre*, *Andromaque*. Un *Britannicus* monté en 1959 (Théâtre de la Jeunesse, mise en scène C. Sincu, décor — I. Mitrici) avait paru décoloré, dévitalisé. Dix ans après, un nouveau *Britannicus*, un *Britannicus* « noir », monté par Aurel Manea au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț, semble appliquer la théorie de Barthes (de nuance brechtienne), en distançant Racine de nous, par le rejet de toute image déjà acceptée. *Britannicus* devient ainsi un spectacle-choc, de cruauté et de violence, où la métaphore est toujours littéralement traduite en geste scénique par les costumes (Néron porte une visière métallique et des gants noirs), par les mouvements (contorsions, hiéroglyphes physiques comme dans le théâtre oriental), par le code des accessoires (afin de montrer, par exemple, le lien matrimonial qui unit Néron à Octavie, ils sont attachés ensemble par une corde). On sent, dans cette manière de concevoir la mise en scène, surtout la leçon de visualité passionnée et d'« athlétisme affectif » d'Artaud.

Fig. 3. — *Britannicus* de Racine, Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț (1969/1970).



C'est peut-être toujours d'Artaud que provient la réapparition de Büchner sur les scènes contemporaines. (Sur la liste des auteurs recommandés par Artaud figurait Büchner avec son drame *Woyzeck*, « à titre d'exemple de ce que l'on peut tirer scéniquement d'un texte précis »)²⁸. Brecht citait lui aussi Büchner parmi les trois personnalités qui ont eu sur lui la plus grande influence. Chez nous, Büchner (après un premier *Woyzeck* joué au Théâtre Juif d'État de Bucarest, 1965) s'est imposé par *La Mort de Danton*, montée par Liviu Ciulei (1966/1967) dans une

vision en quelque sorte épique, qui s'est déroulée sur une scène tournante, avec des masses de gens se mouvant ici et là, poussées par la grande vague révolutionnaire. Toujours Ciulei monte, quelques années plus tard (1969/1970), la pièce *Léonce et Léna* (Théâtre Bulandra, scénographie — L. Ciulei), spectacle d'un dessin calligraphique, fait de légèreté et de sarcasme, avec un petit « théâtre dans le théâtre » au milieu de la scène, ou pénètrent, pour y jouer leurs rôles, les acteurs venant d'une zone latérale visible. Ainsi le metteur en scène obtient-il l'effet de distance destiné à souligner les

Fig. 4. — *Léonce et Léna* de Büchner, Théâtre Bulandra (1969/1970).

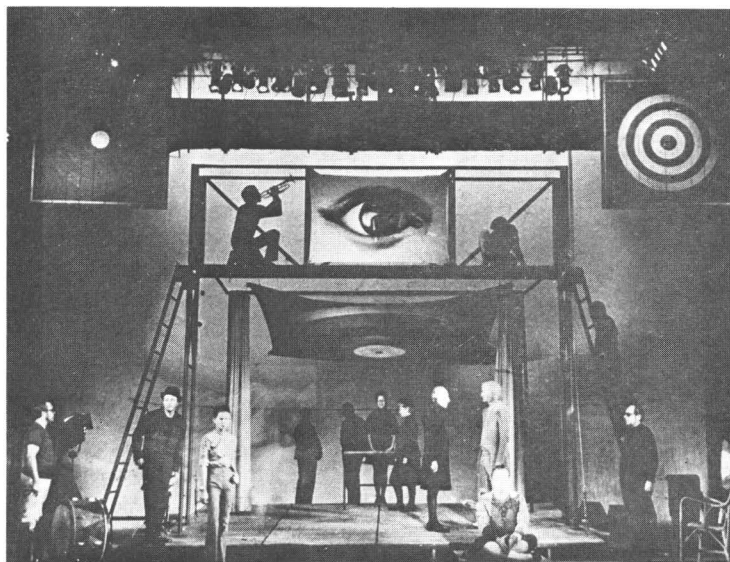




Fig. 5. — Scènes de carnaval de Caragiale, Théâtre Bulandra (1966/1967).

automatismes parodiques de cette comédie lyrique et amère. Enfin *Woyzeck* est représenté au Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț dans la mise en scène de Radu Penciulescu (1969/1970), scénographie — M. Mădescu), spectacle d'une exceptionnelle tension intérieure, dans une scène vide, prolongée vers la salle, l'aire de jeu étant ce grand podium de planches sombres, longuement lavé au début par

les interprètes, tel le pont d'un navire. Ce geste humble et abject qui est comme un prologue de la pièce, les couleurs mortes du décor et des costumes, les gestes lents et d'une violence concentrée, les silences, l'orgue de Barbarie désaccordée qui joue à la foire, l'atmosphère oppressante, tout prépare l'explosion tragique, tout mène au meurtre et à la disparition finale du héros sous un immense drap blanc engloutissant la scène tel une grande nappe d'eau.

Une poésie du dérisoire, du sordide, d'un grotesque lamentable, s'exhale de la pièce *Scènes de carnaval* montée par Lucian Pintilie (1966/1967, décor — Liviu Ciulei, costumes — Ovidiu Bubuleac). Contredisant l'image épigonique d'un Caragiale vaudevillesque, le metteur en scène dilate les intentions de l'auteur, « en décrivant de nouveaux cercles autour du noyau central de chaque figure »²⁹. Sous la farce gaie perce le ricanement d'un monde laid et cruel, qui consume ses drames mesquins dans un bovarisme de

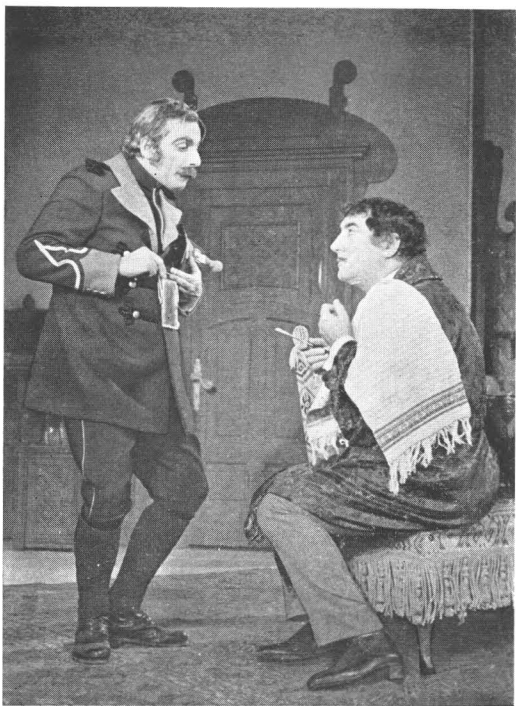


Fig. 6. — *Une Lettre perdue*, Théâtre Bulandra (1972/1973).

Fig. 7. — *La Cerisaie* de Tchekhov, Théâtre Bulandra (1967/1968).



deux sous. Expliquant sa conception du spectacle, Pintilie écrivait : « C'est justement ça qui est formidablement comique et un peu triste dans la pièce : les personnages terriblement indigents qui se forgent tous seuls l'illusion de féeriques amusements... Et je pense que jusqu'à présent les décors et les costumes ne transcrivaient point l'ambiance réelle des héros caragialesques, mais son image idéalisée, ainsi que se la figuraient ces héros — alors que, en fait, ils se trouvaient dans une immense cloaque ! »³⁰. Cet effort d'explorer en profondeur le discours dramatique de Caragiale, cette tentative de trouver une image plus sensible, plus complexe de ses personnages apparaissent aussi dans *Une lettre perdue* (1971/1972, Théâtre Bulandra, mise en scène — L. Ciulei, scénographie — L. Ciulei et Dan Jitianu), spectacle plus proche, du point de vue formel, de la « tradition » Sică Alexandrescu mais avec un contour inédit des personnages, plus richement étoffés. La récente reprise du drame *Fausse Accusation* (Théâtre Giulești, 1973/1974, mise en scène — Alexa Visarion, scénographie — Vittorio Holtier) nous fait voir un Caragiale net, rigoureux, d'une remarquable force dramatique.

Ainsi que pour Caragiale, en montant un Tchekhov : *La Cerisaie* (1967/1968, Théâtre Bulandra, décor Paul Bortnowski) Lucian Pintilie entreprend la même recherche dans la vie concrète, dans la vie profonde du texte, en créant un spectacle d'une grande transparence et poésie, d'un réalisme planant à quelques centimètres du sol. Ce qu'il y a de « neuf » dans ce Tchekhov est plus caché, plus intérieur, cela tient à un subtil glissement des plans, à une ombre, au déplacement d'un accent musical.

Nous terminons cette démarche zigzagüe à travers le paysage théâtral de ces dernières années (démarche motivée par les besoins de l'argumentation) avec Shakespeare, colonne vertébrale, tentation permanente pour les interprètes de théâtre

d'en révéler un autre aspect, un autre sens. De la foule des mises en scène shakespeariennes nous ne choisissons que quelques-unes, celles qui nous ont paru avoir résonné avec un timbre propre et être arrivées à une cristallisation. *Troïlus et Cressida* marque ainsi une première « réinterprétation » de Shakespeare, dans une formule originale (1964/1965, Théâtre de Comédie, mise en scène — David Esrig — scénographie — I. Popescu Udriște) et en même temps un grand succès sur les scènes internationales (Théâtre des Nations, 1965, ensuite tournées presque à travers toute l'Europe). La pièce est conçue comme un pamphlet politique contre la guerre, sous la forme d'une caricature acerbe des héros homériques militaires — grossiers, vêtus de peaux de bêtes, rustres et brutaux —, en renforçant jusqu'au paroxysme la satire et en ignorant délibérément les quelques moments lyriques. Monté pour la première fois chez nous, *Richard II* dans la mise en scène de Radu Penciulescu (1966/1967, Théâtre « Mic », scénographie — Toni Gheorghiu et Traian Nițescu, costumes — Dan Nemțeanu) a été un spectacle aux lignes pures, baignées de lumière et d'ombre, un spectacle d'une troublante dimension méditative, dont le poids retombait sur les acteurs, dans une scène vidée d'accessoires, à l'exception d'un élément ou d'un autre (arbre, miroir, trône) à valeur symbolique. *Le Roi Lear*, monté par Penciulescu au Théâtre National de Bucarest (1970/1971, scénographie — Florica Mălureanu) a déclenché un véritable duel polémique, une véhémence dispute autour des concepts de « tradition » et de « modernité », remis, une fois de plus, en question. Cette « querelle des anciens et des modernes », au cours de laquelle s'est déployée une grande diversité d'opinions critiques et morales, a été, au fond, un débat sur les principes mêmes de la création théâtrale et sur les droits et les devoirs de l'interprète vis-à-vis du texte classique³¹. Ainsi pour Traian Șelmaru, le spectacle de Penciulescu a



Fig. 8. — *Troilus et Cressida* de Shakespeare, Théâtre Bulandra (1964/1965).

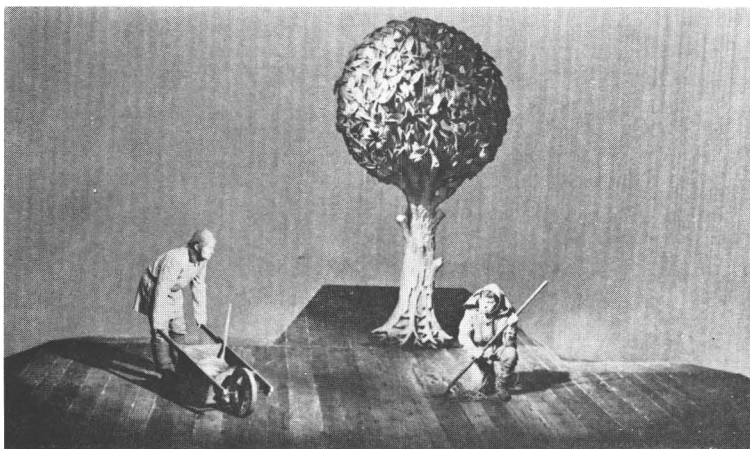


Fig. 9. — *Richard II*, de Shakespeare, Théâtre « Mic » (1966/1967).



Fig. 10. — *Le roi Lear* de Shakespeare, Théâtre National de Bucarest (1970/1971).

brisé l'image « traditionnelle » de Lear « pour remettre la pièce dans ses données majeures et universelles »³², pour Mircea Alexandrescu il a signifié un changement d'angle sur le phénomène théâtral « et l'inauguration d'un style »³³, tandis que pour Andrei Strihan il est devenu un « repère dont le théâtre roumain tiendra compte dans ses tentatives de découvrir une voie personnelle de s'affirmer dans le mouvement théâtral contemporain »³⁴. Le poète Marin Sorescu écrivait : « Lear est resté pour nous, depuis des générations, un monarque du désespoir, investi de tous les attributs extérieurs : couronne, manteau royal, grand, très grand faste. Épées, tambours, soldats, peuple. < . . . > Et maintenant Penციulescu vient nous dire que tout ça c'est des fanfreluches. La beauté de cette pièce qui a comme héros principal une tempête doit ressortir du simple enchaînement des événements, du conflit : son dramatisme réel ne tient pas aux trucs en carton. On devra s'habituer à cela »³⁵. Se déroulant sur une scène presque vide, dans des costumes modernes, uniformisés par un registre chromatique réduit (blanc, noir, brun, gris), faisant appel à un jeu visuel, où les corps à corps ont des fonctions dramatiques multiples, avec des éclats viscéraux (le rire hystérique, atroce, des deux filles aînées, Regan et Goneril), le spectacle troublait, captivait, irritait, provoquait certaines réactions, forçait à une prise d'attitude, dérangeait le spectateur de son indifférence, l'engageait violemment dans le destin de Lear (admirablement interprété par George Constantin) qui dans la souffrance découvre sa condition humaine. Plus élaboré, plus froid, dans une mise en scène ambitieuse, le spectacle de Dinu Cernescu *Mesure pour mesure* (1971/1972, Théâtre Giulești, scénographie — Sorin Haber — musique, Ștefan Zorzor) apporte un point de vue radical, un Shakespeare selon Jan Kott. La pièce est envisagée comme une pièce *politique*, une pièce de la répression, où

tout est pollué. L'idée est réalisée par des moyens scéniques grotesques, cauchemaresques, avec masques et statues en plâtre, et silhouettes surélevées (afin de marquer le gigantisme abusif de l'opresseur). *Hamlet*, depuis peu mis en scène toujours par Cernescu (1973/1974, Théâtre Nottara), développe la même idée du pouvoir d'Etat répressif qui pénètre peu à peu dans toute la société, *Hamlet* lui-même devenant une victime politique, prise dans l'engrenage du Grand Mécanisme de l'histoire. Jan Kott disait: « *Hamlet* est le drame des situations imposées. C'est en quoi se trouve la clef de son interprétation contemporaine »³⁶.

Nous nous sommes efforcés, le long de cette incursion dans le temps, de tracer

quelques lignes principales dans l'évolution d'un phénomène autrement touffu et contradictoire. Toujours divers, toujours constants, reflétés par d'innombrables prunelles, les classiques nous sont apparus, en fin de compte, comme des étoiles fixes. Car la leçon fondamentale qu'ils nous donnent est une: la résistance au mal, même par la seule vertu de la conscience. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour écraser l'homme — disait un autre grand classique, Pascal —, une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. « Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien ».

Notes

¹ Voir *Teatrul*, 1960, n° 1, p. 72.

² K. S. Stanislavski, *Viața mea în artă*, București, 1951, p. 429.

³ Voir *Teatrul în România după 23 August 1944*, București, 1959, p. 171.

⁴ K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 220.

⁵ Fl. Potra, *Despot Vodă*, in *Teatrul*, 1958, n° 5, p. 65.

⁶ Crin Teodorescu, *Ovidiu*, in *Teatrul*, 1957, n° 12, p. 56.

⁷ I. Frunzetti, *Inovația în decorul pieselor clasice*, in *Teatrul*, 1959, n° 2, p. 51.

⁸ Voir: Liviu Ciulei, *Teatralizarea picturii de teatru*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 52–56; Radu Stanca, « *Reteatralizarea* » teatrului, in *Teatrul*, 1956, n° 4, p. 52–56.

⁹ In *Teatrul*, 1961, n° 8, p. 74–78.

¹⁰ Liviu Ciulei, *Critică în slujba teatrului sau demonstrație de critică?* in *Teatrul*, 1961, n° 12, p. 76.

¹¹ *Ibidem*, p. 79.

¹² Voir *Valorificarea contemporană a dramaturgiei clasice*, in *Teatrul*, 1962, n° 2, 3.

¹³ L. Giurchescu, « *Moda* » în genere și moda timpului tău, in *Teatrul*, 1962, n° 1, p. 41.

¹⁴ *Ibidem*, p. 38.

¹⁵ B. Elvin, *Tineretea clasicilor. Repetițiile și spectacolul*, in *Teatrul*, 1961, n° 3, p. 41.

¹⁶ Voir l'article *Forța contemporană a satirei caragialiene*, in *Teatrul*, 1962, n° 6, p. 17–18.

¹⁷ D. Esrig, *Stilizare sau esențializare? (Realismul teatral astăzi)*, in *Teatrul*, 1965, n° 3, p. 6.

¹⁸ L. Pintilie, *Cite ceva despre polemică (Realismul teatral astăzi)*, in *Teatrul*, 1965, n° 2, p. 91.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ R. Penciucescu, *Puncte de vedere*, in *Teatrul*, 1964, n° 9, p. 24.

²¹ Crin Teodorescu, *Spre o poezie scenică. Profiluri și tendințe în noua regie*, in *Teatrul*, 1967, n° 7, p. 53.

²² Crin Teodorescu, *Revitalizarea teatrului*, in *Teatrul*, 1970, n° 3, p. 12–13.

²³ Mihnea Gheorghiu, *Scene din viața publică*, Craiova, 1972, p. 250.

²⁴ N. Manolescu, « *Coana Chirița* » sau despre baroc, in *Teatrul*, 1970, n° 6, pp. 30–31.

²⁵ G. Banu, *Teatrul care servește* in *Tribuna*, 1973, n° 45, p. 7.

²⁶ Margareta Bărbuță, *Turneul Teatrului de Stat din Craiova în capitală*, in *Teatrul*, 1969, mai 10.

²⁷ Mira Iosif, *Troienele la Teatrul Național din Iași*, in *Teatrul*, 1969, n° 6.

²⁸ A. Artaud, *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, in *Le Théâtre et son double*, p. 152.

²⁹ V. Mîndru, *Noi paralele scenice la comedia lui Caragiale*, in *Teatrul*, 1967, n° 3, p. 80.

³⁰ L. Pintilie, *Cite ceva despre polemică*, in *Teatrul*, 1965, n° 2, p. 91.

³¹ Voir, à ce propos, les chroniques parues dans les revues *România literară*, *Tribuna*, *Luceafărul*, *Cronica*, *Magazinul*, *Informația Bucureștiului* et surtout le débat organisé par *Contemporanul* au cours du mois de novembre et au commencement de décembre 1970.

³² Tr. Șelmaru, *Regele Lear*, in *Informația Bucureștiului*, 1970, noiembrie, n° 2.

³³ M. Alexandrescu, *Regele se trezește*, in *Contemporanul*, 1970, n° 48.

³⁴ A. Strihan, *O nouă variantă Shakespeare*, in *Contemporanul*, 1970, n° 49.

³⁵ M. Sorescu, *Sarea în bucate*, in *Luceafărul*, 1970, n° 40.

³⁶ J. Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, 1969, p. 70.

L'INTERPRÉTATION MUSICALE ROUMAINE — QUELQUES ASPECTS ACTUELS

Alfred Hoffman

Il n'y a pas longtemps, le professeur Tony Aubin, membre de l'Institut de France et président de l'association « Les amis de Georges Enesco » de Paris, me faisait part de son enthousiasme doublé de quelque'incontestable surprise en constatant l'importance et la diversité de la vie musicale de Bucarest. Si nous quittions un instant la vie musicale de la Capitale pour laisser notre imagination vagabonder dans maintes autres villes du pays, dont les unes au début du siècle encore n'avaient aucun horizon artistique et si nous ajoutions les mémorables festivals « Georges Enesco » (le VI^e date de septembre 1973) ou les Fêtes Musicales de Cluj, Timișoara, Brașov, Tîrgu-Mureș, Sibiu, Piatra-Neamț, nous commencerions peu à peu à nous former une image d'ensemble sur l'activité continuelle et trépidante déployée à travers tout le pays pour la diffusion de l'art des sons. Dans des circonstances où des recherches à caractère de bilan viennent s'ajouter à l'intérêt analytique fondé sur une observation de chaque instant, évitons de nous trouver dans la situation de Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir, mais rendons-nous compte que les musiciens de la Roumanie Socialiste se trouvent à beaucoup de points de vue dans une situation privilégiée, à valeur d'exemple. C'est celle, en effet, où chaque force spirituelle sent qu'elle peut s'engrener dans un processus créateur et qu'elle est appelée à déployer largement ses ailes, en d'autres mots que ce qu'elle est à même de donner — contribution personnelle modeste ou écrasante — est attendu et désiré, a sa raison d'être sociale et morale bien établie. D'une présentation, aussi sommaire qu'elle soit, des réalités du développement de l'art de l'interprétation musicale en Roumanie, la constatation de certains états de fait ne saurait y manquer, puisqu'ils constituent une prémisse générale sans la connaissance de laquelle les aspects particuliers, spécifiques de ce développement ne pourraient être envisagés sous leur

véritable jour. C'est, par ailleurs, sur cette base que s'est édifié le prestige toujours croissant, acquis à travers le monde, des musiciens roumains maîtres de leur art. Dans le passé, de grands noms — Georges Enesco, Dinu Lipatti, Georges Georgesco — ont été de brillants messagers du génie musical roumain. Actuellement, leur succède une impressionnante pléiade de talents, en pleine maturité ou encore jeunes, qui témoignent de l'ampleur d'une culture musicale de l'interprétation couvrant tous les rameaux du domaine. Certes, c'est peut-être aux chanteurs roumains que revient en premier lieu une popularité bien établie sur les grandes scènes lyriques du monde, mais ces derniers temps des ensembles roumains de musique de chambre ou de musique ancienne et contemporaine semblent devenir tout aussi connus, ce qui constitue un fait des plus significatifs puisqu'il marque un progrès de qualité, d'essence, dans la sphère des préoccupations et des réalisations de l'école d'interprétation musicale nationale; enfin, certains orchestres ou ensembles de chœur roumains sont eux aussi sur le point de poser des jalons — véritables critères de référence — pour un professionnalisme de haute qualité de l'interprétation musicale d'ensemble. Il va de soi que de pareils

succès ne s'expliquent que par le sérieux d'un enseignement artistique, lui aussi supérieurement qualifié. Au Studio de l'Athénée de Bucarest, par exemple, la Philharmonie « Georges Enesco » organise une série de récitals intitulés « Début-Affirmation-Confirmation », à l'intention des jeunes instrumentistes et chanteurs; suivre ce cycle est concluant parce que, souvent, les manifestations qui s'y déroulent mériteraient d'être programmées dans n'importe quelle grande salle de concert; elles constituent justement un argument éloquent des progrès substantiels dont je viens de parler.

Reprenant par le détail l'analyse des différents aspects de l'activité d'interprétation, je commencerai par souligner que dans les conditions d'une préparation minutieuse — et lorsqu'ils sont animés par des chefs capables — certains orchestres symphoniques roumains sont devenus compétitifs, pouvant affronter l'acérbe concurrence internationale. Je m'en suis rendu compte en suivant soir après soir l'orchestre symphonique de la Radio-Télévision roumaine au Festival du mois d'août 1972 de Taormine et auparavant à celui de Sorrente. On y sentait comme une garantie de sérieux qui, d'ailleurs, a eu son écho dans les rangs du public, des critiques et même parmi les musiciens italiens qui savent combien ardu est le chapitre de l'autodiscipline et du devoir à l'égard du public dans le travail d'un ensemble de ce genre. Souvent aussi, en écoutant l'orchestre symphonique de la Philharmonie « Georges Enesco » de Bucarest, les mots de Serge Celibidache concernant la qualité unique, nulle part ailleurs rencontrée en Europe, du jeu des archets roumains me reviennent à la mémoire. Autrement dit, parmi les qualités spécifiques des orchestres roumains, il y a une certaine « chaleur » de la participation, concrétisée dans l'expressivité du jeu, dans le caractère éloquent des cantilènes; cela leur assure un contact immédiat avec la sensibilité de l'auditeur.

En exagérant peut-être, nous serions tentés d'y voir comme une réplique de ce qui, naguère, différenciait le jeu d'Enesco de celui d'autres violonistes: cette sorte de vibration spirituelle spécifique, fondée sans aucun doute aussi sur les traditions instrumentales populaires roumaines filtrées, ennoblies. La Philharmonie de Cluj, d'autre part, impose par le sérieux de sa tenue qui fait d'elle un ensemble d'un niveau authentiquement européen; à Jassy, Ion Baciú a réalisé une collaboration originale entre l'orchestre du Conservatoire et l'orchestre de la Philharmonie « Moldova », en créant une équipe formée dans son immense majorité de jeunes et qui s'est assigné pour tâche une persévérante et acérbe recherche de la qualité sonore. Les réalisations, les progrès, dans le domaine des orchestres de chambre, sont aussi importants: l'ensemble « București », animé par l'éminent violoniste Ion Voicu en tant que soliste et chef, les ensembles des Philharmonies de Cluj et Tîrgu-Mureş, etc.

Que manque-t-il d'autre? Eh bien, il faudrait que les orchestres roumains soient pénétrés, dans une plus grande mesure que jusqu'à présent, du sens de leur propre responsabilité en tant qu'équipe, afin de maintenir la qualité de leur prestation artistique à un niveau sensiblement égal. Les fluctuations enregistrées d'un concert à l'autre ne peuvent être mises uniquement au compte de tel ou tel directeur d'orchestre, puisqu'un grand orchestre se reconnaît aussi à la manière dont il joue, alors même que le chef serait médiocre, et d'ailleurs c'est son nom — le nom de l'orchestre — qui figure en premier sur le programme, sans oublier que c'est encore lui qui est constamment mis en discussion par les auditeurs et la critique. Un autre aspect du problème est celui d'une tradition incomplète en ce qui concerne le répertoire abordé. Les orchestres roumains sont, de règle, des orchestres romantiques qui répondent en effet aux exigences d'une certaine atmosphère: un *souffle* spécifique de l'interprétation, la mise en

évidence des grandes lignes de l'édifice musical, les contrastes de coloris et d'atmosphère. Mais ils ne sont pas encore assez empreints du culte de l'exactitude, autrement dit de la fidélité au texte : pureté de l'intonation, pulsation vitale du rythme, manière de rendre jusqu'à la moindre nuance d'une phrase musicale classique.

Aussi bien, la contribution de l'ensemble « Madrigal » apparaît-elle sur un autre plan toute spéciale. Dirigé par Marin Constantin, cet ensemble a réussi à faire parler, à l'échelle mondiale, d'un renouvellement qualitatif de l'essence de l'interprétation chorale. Le mérite des « madrigalistes » a été de se dédier, de se vouer au culte de la pureté et de la purification des sonorités et des détails de l'interprétation dans le cadre d'une vision musicale toute en dentelle, et d'une limpidité et délicatesse uniques. Il faut avouer que la pâte sonore — grasse et uniforme — rencontrée, hélas, plus d'une fois dans le chant de certains ensembles choraux plus massifs, est devenue encore plus insupportable depuis que le « Madrigal » a établi cette haute exigence en ce qui concerne la transparence absolue des exécutions.

Il serait souhaitable qu'il existât, sur le plan orchestral aussi, un « Madrigal » des ensembles symphoniques roumains qui, en fait de respect à la lettre du texte musical, se laisserait guider par des critères également rigoureux. Relevons, toutefois, que l'orchestre de chambre « București » dirigé par Ion Voicu et constitué exclusivement par des instrumentistes d'élite, est déjà sur la voie d'un idéal de fidélité comparable à celui de la chorale « Madrigal ».

Dans ce dernier domaine — les ensembles de musique de chambre — des progrès significatifs ont été réalisés. Si l'on pense qu'il y a quelques années seulement, les traditions du quatuor à cordes étaient en quelque sorte délaissées (après que Georges Enesco eût réalisé, à son époque,

des cycles beethovéniens intégraux), on ne saurait dès lors ne pas souligner les bons résultats nés de l'émulation qui anime en ce sens surtout les jeunes musiciens ; il existe ainsi plusieurs ensembles — les uns plus avancés, les autres débutant à peine — qui nous autorisent à considérer d'un œil plus tranquille les perspectives de développement d'un domaine de l'interprétation, généralement concluant pour le niveau de culture musicale d'un pays. Ainsi, lors de concours et festivals renommés, les Quatuors « Philharmonia », « Muzica », « Pro Arte », « Accademica », « Universitas » ou le Quatuor de la Philharmonie de Cluj dirigé par le violoniste Ștefan Ruha ont acquis ces dernières années une consécration internationale réjouissante. Le festival et le concours annuel de musique de chambre de Brașov sont venus justement couronner cette réalité — un épanouissement général de ce domaine de l'interprétation musicale, constaté en Roumanie au cours d'une période récente. Il est pareillement réjouissant que l'on ait dirigé l'art de l'interprétation aussi sur la voie d'une certaine spécialisation et, de fait, aux ensembles de musique classique et romantique, d'autres sont venus s'ajouter, tels que « Musica Nova » de Bucarest, « Ars Nova » de Cluj, « Musica Viva » de Jassy, lesquels manifestent des préoccupations et même des réalisations toutes spéciales dans le champ de l'interprétation et de la diffusion de la musique contemporaine. Il convient d'ailleurs de souligner que le développement de la sensibilité et des moyens d'expression aptes de rendre l'essence d'œuvres impliquant une écriture musicale nouvelle représente l'un des processus les plus caractéristiques de l'évolution de l'art de l'interprétation musicale roumaine au cours des dernières années, avec des effets stimulants sur la création. Des progrès prometteurs ont également été accomplis dans le domaine des ensembles d'instruments d'époque destinés à reconstituer le cadre sonore authentique de la musique ancienne. Aux festivals de musique anci-

enne de Bydgoszcz (Pologne) par exemple, l'ensemble dirigé par Ludovic Baci et constitué dans le cadre de la Radio-Télévision roumaine a recueilli des résultats des plus heureux par la mise en valeur de quelques très intéressantes et belles pages de musique ancienne roumaine. Parallèlement, des cycles de concerts initiés depuis peu, tels ceux qui sont consacrés à la Renaissance et au Baroque musical — remportent de remarquables succès en même temps qu'ils contribuent à l'agrandissement de la sphère du répertoire musical de Bucarest et d'autres villes (Cluj, Sibiu).

Nous touchons à présent à l'un des points les plus débattus du problème dont nous nous occupons ici. Vu l'immensité du réseau de l'interprétation, vu le poids des dépenses exigées par son maintien et son développement, les initiatives de quitter les chemins battus et d'en découvrir de nouveaux devraient être bien plus nombreuses. L'époque d'or de la polyphonie chorale classique, par exemple, qui, chez nous, doit sa mise en valeur aux efforts du « Madrigal » et du chœur de chambre de Cluj — ou d'autres ensembles similaires —, contient d'énormes trésors, qui sont encore très loin d'être mis en valeur et exploités: ils continuent d'attendre leurs explorateurs. Ou bien, le spectacle d'opéra: il jouit incontestablement en Roumanie d'une grande popularité; les théâtres lyriques de Bucarest, Cluj (ici il y en a même deux: l'Opéra roumain, l'Opéra hongrois), Jassy, Timișoara, regorgent de public et connaissent dès lors un considérable épanouissement. De plus, ces institutions ont été le lieu d'affirmation non seulement de chefs d'orchestre et de metteurs en scène, mais aussi de chorégraphes de grand talent (Michaela Atanasiu et Alexandru Schneider se situent actuellement parmi les personnalités de premier rang de la danse contemporaine européenne). Le répertoire traditionnel d'opéras italiens, certains spectacles mozartiens ou wagnériens sont souvent repré-

sentés avec un faste tout particulier, en bénéficiant aussi du concours de solistes de renommée internationale, tels Ludovic Spies, Dan Iordăchescu, Nicolae Herlea, David Ohanesian, etc. Certains opéras représentatifs de compositeurs roumains — l'*Œdipe* de Georges Enesco, *Noaptea furtunoasă* de Paul Constantinesco, *Ioan-Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu — ont pareillement été l'occasion de mises en scène et d'interprétations absolument remarquables par leur originalité. Pourtant, une certaine routine dans le roulement d'un répertoire vieilli continue de nous priver d'un grand nombre de chefs-d'œuvre vifs et frais du passé de la musique. Il faut que l'on arrive à ce que les œuvres de Monteverdi, Purcell, Pergolesi, Paisiello, Cavalli, Cesti — pour ne plus parler des innombrables et précieux opéras de Rossini encore inconnus du public roumain — cessent d'être des curiosités et des raretés dans la salle de concert pour revivre enfin sur la scène de l'Opéra. Elles seraient une école de style classique pour les chanteurs roumains qui, parfois, se cabrent devant ce qui sort des limites du XIX^e siècle. Les problèmes de mise en scène, scénographie, chorégraphie de ces opéras imposeraient des préoccupations aussi nouvelles qu'inédites aux interprètes et, dans une certaine mesure, régénéreraient aussi le public.

Sur le plan instrumental, les choses sont incontestablement similaires. Si nous parlions tout-à-l'heure de la nécessité d'un traitement « classique intensif » des ensembles orchestraux, l'idée peut aussi bien s'appliquer à présent à une certaine évidente insuffisance des récitals. Ceux-ci devraient en somme présenter avec régularité les chefs-d'œuvre de base du répertoire pour soli. La Roumanie dispose actuellement d'un nombre assez important de jeunes virtuoses d'exceptionnel talent. Je citerai au hasard de ma mémoire: les violonistes Sylvia Marcovici et Mariana Sîrbu; les pianistes Dan Grigore, Ilinca Dumitrescu, Krimhilda Cris-

tescu; le clarinettiste Aurelian Octav Popa, dont je signalerai aussi les spectaculaires initiatives en ce qui concerne la diffusion de la musique contemporaine; les violoncellistes Cătălin Ilea, Mirel Iancovici, Dorel Fodoreanu; l'hautboïste Radu Ghișu, et tant, tant d'autres encore qui apparaissent souvent comme solistes de nos concerts symphoniques et même de l'étranger, puisqu'il faut dire que parmi cette pléiade de jeunes il y a de nombreux qui accusent déjà une activité internationale soutenue.

Malgré cette abondance des talents nationaux, le nombre des récitals qui offrent — par exemple — de la musique pour piano de Bach, Mozart, Beethoven ou Schumann, est encore réduit. De même, populariser à l'échelle internationale tous ces noms devrait être l'objet d'une action plus intense, plus vaste, en vue de résultats plus féconds. Nous nous permettrons d'affirmer que sur les nombreux solistes étrangers jouissant de quelque renommée, qui viennent honorer de leur présence nos centres musicaux, maints parmi eux se montrent souvent, sous le rapport de l'expressivité, moins satisfaisants que certains de ces jeunes virtuoses roumains. Ces derniers mériteraient par conséquent une plus grande circulation dans le paysage de la vie musicale.

Envisagée sous l'angle mondial, la Roumanie se situe de nos jours aux premières places quant au nombre de lauréats des

concours internationaux de l'interprétation musicale. Pour le chant, avant tout, mais aussi pour le violon, les instruments à vent, etc. Il est clair que dans ce pays le talent musical fleurit et que son développement est assuré actuellement par d'exceptionnelles conditions en ce qui concerne la qualité de l'enseignement artistique. Il nous manque peut-être encore une image assez détaillée, assez nette, échelonnée, graduée, des forces d'interprétation de la toute jeune génération. On pourrait, certes, préconiser dans ce sens l'institution de concours nationaux, fondés sur des critères comparatifs bien établis, qui engendrent l'émulation et offrent la possibilité d'une notable affirmation. Plusieurs des grands interprètes de Roumanie célèbrent actuellement des anniversaires importants: Valentin Gheorghiu, entre autres, qui, pour ses 30 ans d'activité concertiste, a offert un cycle de concerts impressionnant. Ion Voicu déploie une impétueuse activité de violoniste pendant les séjours qu'il fait dans le pays, entre ses nombreuses tournées à l'étranger. Emilia Petrescu, notre soprano, tenue pour une autorité européenne de la musique vocale ancienne, apparaît régulièrement dans des concerts et récitals de tout genre. Mais, ce qui est peut-être encore plus important, c'est que la Roumanie dispose d'artistes jeunes capables de porter plus loin la flamme allumée par Georges Enesco et tous ces musiciens de marque.

Gheorghe Firca

*«...sa substance étant en quelque
sorte structure»
(Virgil Nemoianu)*

préalable d'une synthèse des tous les résultats obtenus, les autres disciplines n'apporteront pas leur contribution intégrale).

Ce qui plaide toutefois avec le plus d'éloquence pour l'appropriation de cette nouvelle conception à la musique, c'est le fait que, si souvent, au cours de son évolution, celle-ci a traversé des phases « structurales », soit en accentuant ses tendances constructives (phénomène rythmique, observable suivant des coordonnées historiques), soit en se constituant en une discipline (phénomène pérenne, devant être envisagé suivant son acception synchronique) qui, par ses rameaux assez rigoureusement édifiés et relativement autonomes, fait valoir la précision artisanale et l'attitude noétique. Prise dans un semblable complexe de facteurs ontologiques et entrant en contact avec la pensée musicale, la notion de structure acquiert des significations distinctes : compatibles avec la nature même de l'art sonore, ainsi qu'avec une explication que celui-ci était en droit d'attendre de la part d'une future conception structura-

Considérer la musique « en tant que structure » sera le premier mouvement du bon sens, avant qu'une fréquentation suivie du monde d'images et de sons de l'art musical ne déclenchât chez l'auditeur moyen un immanquable penchant vers la recherche d'un supposé « contenu d'idées » et ne fit naître en lui la question demeurée de tout temps sans réponse : qu'exprime donc la musique ? (Beethoven lui-même, cet adepte profondément convaincu du message musical, ayant eu une fois à répondre à cette téméraire question, se rendit compte que la seule modalité d'explicitier l'ouvrage en cause était de l'exécuter une seconde fois au piano). Aboutir à une détermination analogue serait aussi le résultat d'une démarche structuraliste-musicale — d'ailleurs fort possible — qui poursuivrait d'intégrer la musique en tant qu'objet de connaissance dans une alliance d'objets-domaines lesquels, chacun pour son propre compte, mais à des degrés différents, constitueraient le champ d'opérations d'une telle conception¹. Au-delà cependant de cette position non différenciée du point de vue de l'objet sur lequel porterait cette supposée recherche structuraliste — et qui, par conséquent, serait aussi bien celle appliquée à la musique dans une première étape du raisonnement —, la nécessité de séparer graduellement les domaines connexes s'impose avec évidence, jusqu'à en détacher la musique, en en faisant un objet de réflexion en soi ; bien mieux, de reconsidérer la loi musicale spécifique à partir des concepts structuralistes déjà établis, jusqu'à ce que — en dernière étape — la phénoménalité et l'essence ontologique de la musique puissent constituer les voies modèles, supposées optimales, d'une recherche musicale structuraliste. (N'oublions pas que dans les connexions inter-disciplinaires établies jusqu'à présent, la linguistique jouit d'une situation prioritaire, sa position de « science-pilote »² ayant toutes les chances de se maintenir tant qu'au

liste généralisée; et, bien que chaque jour plus riche, chaque jour plus clair, le contenu de la notion de « structure musicale »³ n'a pas encore atteint dans sa marche ascendante sur les orbites concentriques du système en devenir, le centre épistémologique de ce dernier.

Nous affirmions ailleurs qu'en tenant compte de la spécificité de l'art sonore et des antécédents de la pensée musicale, le postulat d'une musique « par excellence structure » ne saurait être accepté intégralement, puisqu'une certaine « résistance » de cet art au structuralisme — tout au moins au structuralisme doctrinaire — exige non seulement un prudent emprunt des méthodes (selon Michel Foucault, il serait profondément erroné de transférer les analyses structurales du domaine linguistique dans celui de ce qu'on appelle « sciences de l'homme »⁴), mais même de « refaire en général le processus structuraliste »⁵.

Il est évident qu'en dépit du fait d'être structurale et de sa capacité — au fond paradoxale — de s'opposer à sa propre nature, la musique offre du point de vue structuraliste une image inédite où l'inconsistance, voire même l'inexistence du signifié, constitue encore « une difficulté majeure ». Le caractère asémantique de l'art sonore, la non-identité entre son langage « artistique » et le langage courant, notionnel, l'existence d'un contenu musical « en soi » (ou, *in extremis*, le manque d'un tel contenu), voici autant de termes valables par eux-mêmes et que nous rapportons à d'autres termes choisis parmi les innombrables variantes terminologiques adoptées le long du temps par la pensée musicale au cours de ses incursions théoriques. Ces termes prouvent encore une fois le caractère approximatif du signifié musical. Lorsque des exceptions à cette règle unanimement constatée surviennent, elles ne servent guère à la renforcer, mais dénotent plutôt une tendance vers la réduction de cette approximation.

Chaque fois, en effet, que tout au long de son histoire, la musique marque une intensification du message, du contenu éthique de ses œuvres, chaque fois aussi le signifié, pour des raisons tout premièrement artistiques, accuse à son tour une augmentation de valeur; cela se réalise soit par la recherche d'une correspondance entre le son et les paroles (c'est le cas fréquent des musiques cultuelles, de la musique de circonstance, d'apparat ou patriotique, du drame musical), à l'aide d'un code de signes plus ou moins fondés sur le système musical et sur leur reflet dans la *psychè* musicale⁶, soit par l'imitation de certains « sentiments » ou tout au moins de leur courbe psychique (en n'ignorant sans doute pas le code de signes établi entre la parole et la musique), au moyen d'une incorporation de sémantique ou du recours — suggestion figurative, dirais-je — à des données extrinsèques (comme il arrive dans la musique à programme).

A mesure que l'on touche de plus près aux intentions structuralistes, le besoin d'une définition plus précise des relations entre signifiant et signifié s'impose avec toujours plus d'acuité. Tant que le signifié, par tout ce qui peut l'impliquer en musique, n'aura pas la teneur requise pour étayer — en terme suffisamment configuré — une antithèse (avec le signifiant) — n'oublions pas qu'en augmentant sans cesse d'importance, le signifiant tend vers l'absorption continuelle du « sens musical » du signifié —, il ne saurait être question d'une participation égale des deux termes, comme par exemple dans le langage parlé, ou de recourir avec des chances de succès à la célèbre comparaison avec une feuille de papier où « la pensée est le *recto* et le son, le *verso* » (Saussure). Dans le son musical, le signifié et le signifiant coexistent sans aucun doute, ce dernier étant toutefois — de par la nature même des processus qui caractérisent l'art sonore et notamment son système (*intemporelle* et *spatio-géomé-*

trique) — l'ordonnateur de ces processus en vertu d'une succession logique des « sons » composants. Implicitement, l'image du signifié doit ressortir de cette logique musicale qui représente surtout le nécessaire d'un enchaînement d'éléments spécifiques (montées et descentes des intervalles, essors et repos de la mélodie, oppositions cadenciennes, fonctions harmoniques, etc., etc.), autrement dit le nécessaire des divers aspects des processus musicaux; mais, le signifié ne transgressera nullement la « spécificité » abstraite de la musique, puisqu'il prend sa source — non pas dans ces prédispositions notionnelles de « désignation des choses » qui sont le propre de l'esprit humain — mais toujours dans la modalité formelle générale dont les éléments musicaux se structurent. Il tire son origine du signifiant qui constitue sa raison d'être. Quant au signifiant, celui-ci, en concordant pleinement à la nature foncièrement structurale de la musique aussi bien qu'à celle des processus musicaux⁷, pèse lourd par rapport au signifié; bien mieux, on pourrait même affirmer qu'à chaque niveau de la structure musicale, le signifiant « absorbe » le signifié, tout en ne l'éliminant jamais complètement.

Il semblerait qu'en vertu de ladite nature des processus musicaux (jusqu'à un certain point « temporelle »), un approfondissement du mode d'existence du signifiant, en d'autres mots son soulèvement, ne serait plus nécessaire. Pourtant, c'est justement cela qui se passe durant ces époques où la musique tend vers une recrudescence du signifiant et, conséquemment, vers une diminution de ce qui, de toute manière, illustre assez modestement le signifié. Il est facile de constater que le mode d'accroître la valeur signifiante du processus musical s'exerce non pas sur la temporalité, mais, fait étrange, sur l'organisation spatiale⁸, ce qui écarte justement ce côté « structural » du signifiant dont serait sorti le signifié. Ainsi, la musique sérielle,

en éliminant la mélodie « cohérente », le thème (au fond, ce dernier se trouve annulé du fait même que le sérialisme aboutit à un hyper-thème!), les relations tonales, etc., a implicitement éliminé tous ces éléments qui auraient établi des rapports — fussent-ils simplement associatifs — avec l'idée, l'expression, l'affect.

La réaction de la musique non déterminée, aléatoire, à la pensée sérielle, signifie la délivrance du joug de l'hyperorganisation musicale, mais aussi une sévère limitation de la puissance absolue du signifiant. A-t-elle cherché cette musique, dans la liberté de ses processus, un certain signifié? Il se peut. Mais, c'est d'un signifié fortuit, imprévisible, qu'il s'agirait, résultat d'un sondage tout aussi peu prévisible des zones intérieures — de l'abîme — de la sensibilité musicale de l'interprète, ces zones d'où jaillissent inclusivement la matrice formelle et le signifiant: un signifiant qui sacrifierait, comme dans toute autre musique, une partie de ses forces à la configuration précise du signifié. Il est prouvé toutefois que la sensibilité intérieure, inconsciente (ou demi-consciente), échappant au dirigisme d'une ordonnance *a priori* du signifiant, ne saurait être suffisante pour cerner un signifié de type nouveau (l'ancien, fondé sur les types connus de mélodie et sur les relations verticales, comment serait-il réitéré?) et encore moins pour étayer le signifiant; c'est ainsi que le créateur de musique non déterminé se voit forcé de recourir à d'anciens repères, parmi lesquels tout d'abord la répétition. Dès lors, le processus se refait inversement, bien que rien n'eût semblé plus étranger à la pensée « aléatoire » qu'un principe comme celui de la reprise (principe instauré du reste par la musique sérielle elle-même, en préparant de la sorte la voie vers la variation ininterrompue et la fameuse forme ouverte); et voici, maintenant, le promoteur même de la musique libre évoquant la nécessité de retrouver en toute dernière instance

une reprise, une loi, la même loi qui existe par ailleurs aussi bien dans les musiques de tradition orale que dans celles fixées par l'écriture⁹.

Ce n'est donc pas une pure spéculation, l'effet d'une présomptueuse appropriation du structuralisme à la musique, qui nous conduit à affirmer l'existence réelle d'un certain signifié musical, mais bien les preuves de cette existence réelle dans des conditions requises (que nous avons déjà signalées ou que nous signalerons par la suite). Dès le début, et comme une rigoureuse nécessité, la disjonction s'impose entre une certaine éloquence de l'idée musicale — appelons-la le « logos » musical qui, sous les formes extrêmes qu'il revêt dans la musique à programme, se comporte tel un signifié aspécifique, tel un « dérivé » réalisé au moyen de représentations associatives ou de sollicitations maximales du comportement psycho-artistique¹⁰ — et la structure. Logos et structure, les deux termes de la dualité, logent dans le sein même de la musique et sont aptes à expliquer diachroniquement l'alternance des attitudes — tant de celles implicites (créatrices) que de celles explicites (théoriques) — marquées, sinon par l'autorité absolue de l'un d'eux, du moins par l'adhérence à l'une ou l'autre des sphères d'influence respectives. En grandes lignes, l'opposition se produit entre: 1° la reconnaissance d'une primauté de la construction musicale et de la détermination rigoureuse des paramètres de la structure (allant jusqu'aux limites, c'est-à-dire jusqu'à la détermination mathématique), ainsi que d'une explication rationnelle de l'essence musicale — auquel cas le logos (ou le contenu) est inexistant ou surajouté par des moyens sémiotiques le plus souvent de nature symbolique — et 2° la reconnaissance de la primauté du contenu — du logos — en tant qu'ineffable donnée de l'art musical, en tant que manifestation de l'intuition artistique (exprimant les processus psychiques de l'être humain

en général) — construction et forme musicales représentant dans ce cas de simples dérivés du logos.

Il suffit de nous rappeler comme significatives les oppositions établies, dès l'Antiquité, entre la conception pythagorique et celle d'Aristoxène pour le monde égéen, entre la conception « rationaliste » chinoise et la conception « psychologiste » indienne pour le monde asiatique, entre le constructivisme (ésotérique) du Moyen Âge et l'« expressivité » de la Renaissance, entre l'objectivité et le positivisme du classicisme et le subjectivisme du romantisme, pour nous rendre compte que dans cette image — prenant forme petit à petit — de l'alternance des attitudes vouées tantôt au « romantique », la permanente confrontation de la structure et du logos musical se fait jour au-delà de la signification généralement accordée à ces termes lorsqu'on les envisage comme des concepts de l'esthétique et de l'histoire des arts. Elle se produit cette confrontation, comme dans la majorité des cas évoqués tout-à-l'heure, d'un moment historique à un autre. Cependant, de même que les termes de « classique » et « romantique » ne représentent pas seulement la tendance dominante de l'époque, sa note caractéristique sujette au temps, mais aussi des attitudes psycho-esthétiques permanentes, de même est-il légitime d'estimer l'option pour la structure ou pour le logos comme n'étant pas propre aux époques seulement, mais aussi à l'individu s'identifiant soit avec *tekhnè* soit avec *poiêsis*. En représentant d'une époque, celui-ci peut se réaliser en accord ou contre son époque. Offrant à l'individu créateur la possibilité de mettre en équilibre les contraires, les époques dites « classiques » lui offrent par cela même une sorte de certitude. Il existe néanmoins des époques ou des courants qui, sans dénoter par leur orientation générale cette évidente pénétration dans la sphère d'influence de l'un ou l'autre des

deux termes de l'alternative classique-romantique, opposent cependant les éléments des deux catégories — y compris ceux qui se rattachent à la structure ou au logos — dans un conflit idéologique et artistique; ce n'est que rarement — et d'ailleurs en apparence seulement — que, placés dans l'ombre bénéfique de la coexistence des contraires, ces éléments font l'impression de s'être réconciliés d'après la recette chère au classicisme. Pour étayer notre affirmation, choisissons deux époques — le baroque et l'expressionnisme — qui, en dépit de leurs multiples différences d'ordre historique (la durée, tout premièrement) et esthétique (système musical, style, langage), offrent de nombreuses similitudes. Envisageons-les non seulement sous l'angle de leur commun penchant vers un romantisme *ante* et *post-factum* (en ce qui concerne l'état affectif « exprimé » par des formes surdimensionnées transgressant les limites admises de l'équilibre et aspirant expressément à suggérer le mouvement, le dynamisme du geste extérieur et intérieur), mais aussi sous celui de l'amalgame de critères contraires: rationnel — irrationnel, positif — intuitif, réel — transcendant, mesuré — informe, rigoureux — libre, ésotérique — exotérique, etc.

Étape de dissolution de l'équilibre en quelque sorte classique de la Renaissance — ce qui devait justement accentuer les caractères lui imprimant une teinte romantique —, le baroque musical a représenté un approfondissement — porté jusqu'au théâtralisme — de la vie affective (quels ne furent les effets du piétisme sur la conception dramatique et, implicitement, dramaturgique de Bach!), a imposé un modelage du « discours » musical conformément aux normes de l'art oratoire (à l'aide d'un code pédant, élaboré, par exemple, dans le cadre de la doctrine « des figures rhétoriques » laquelle exigeait d'une composition musicale d'avoir ni plus ni moins que l'éloquence d'un sermon!); en un mot, le

baroque a sollicité du logos musical son maximum. En même temps que l'approfondissement de la vie affective, par l'art, le baroque élabore une savante architecture musicale impliquant les complications de la polyphonie — avec ses indispensables techniques artisanales et ses principes mathématiques — et le symbole numérique, tel un correspondant mystérieux du symbole mystique. De la sorte, le baroque fait revivre certains traits d'ésotérisme et de discipline pure, propres au Moyen Âge et qui de ce temps-là ont présidé à la conception de la musique.

Considérablement éloigné de l'idéal classique, mais prolongeant — en les grossissant — les caractères romantiques, l'expressionnisme, en tant qu'étape musicale, a fait de la vie affective de l'individu un maître absolu, au prix d'un sondage de l'être humain et du psychique jusque dans ses zones les plus secrètes. Le théâtralisme y est exclu comme modèle de l'expression extérieure (bien que l'appel au théâtre ne soit pas dépourvu de signification dans les recherches expressionnistes), le drame résultant de la superposition de plans exclusivement psychologiques, ces plans étant au même titre réels — se soumettant au contrôle conscient — que virtuels — fantastiques ou sur-intériorisés. De cette manière, le discours musical expressionniste, fondé sur des éléments non figuratifs¹¹, se veut — et réussit à l'être — une incarnation de sa conviction que la musique suit de près les méandres de l'affect mais que, dû au détachement voulu des données psychiques de celles de la vie affective, ce même discours s'avère parmi les premiers dictats du subconscient utilisés par l'art plus récent. En même temps, l'expressionnisme pétrit la matière musicale de rationalité, en faisant appel pour l'obtenir, sinon aux mêmes modalités, du moins, dans un esprit approchant, à cet *ars inveniendi* aussi cher au Moyen Âge qu'au baroque. Ce processus de rééla-

boration de la substance sur des bases extra-musicales n'exclut aucun des procédés du passé (tels, par exemple, la déduction de la dénomination littérale des sons à partir des voyelles du texte, ainsi qu'au Moyen Âge, ou celle des structures mélodiques-harmoniques à partir des chiffres, ainsi que pendant le baroque); mais, c'est sur le plan même du système musical que l'expressionniste-technicien déploie sa principale action de systématisation; sur ce plan, en effet, la série devient un moyen par excellence ordonnateur, appliqué à une substance extra-sérielle. Apparaissant de manière obligatoire dans le cycle évolutif de l'histoire musicale, la série a conféré un relief plus précis au système de la technique artistique, à tel point qu'elle a prêté son nom au courant en le faisant connaître sous le vocable de « sérialisme », plutôt que sous celui d'« expressionnisme ». L'incorporation de rationalité est elle aussi d'une toute autre ampleur dans la technique expressionniste que dans celle du baroque; de ce temps-là, elle ne représentait, au cours d'un processus musical en ascension, qu'un chemin toutefois collatéral, facultatif dans l'œuvre de construire avec toujours plus de précision une structure et un système tonal; dans l'expressionnisme, par contre, la dose de rationalité incorporée représente justement un divorce d'avec la structure et le concept de la tonalité, tout comme d'avec le thème figuratif, en devenant un acte fondamental, nécessaire, de l'ordonnance du discours musical. Il n'est pas exclu que le sens renfermé dans le symbole numérique et prôné par les maîtres du baroque n'ait pas été étranger aux représentants de l'école viennoise (Webern tout premièrement), bien qu'il ne constituât nullement l'unique voie d'accès du logos à la structure, un logos certes de type symbolique extra-musical, analogue au moyen qui le véhicule. Il existe, en effet, dans ce courant moderne, une voie inédite pour s'approcher un « dis-

cours » musical soumis, sans doute, à toutes les rigueurs rationnelles, mais délivré néanmoins de celles de l'ancien système (qui impliquait tout autant l'existence d'un logos que d'une loi structurale, longuement vérifiés l'un et l'autre) et, de la sorte, plus apte à rendre avec l'efficacité espérée les troublants méandres de la vie affective. On ne saurait certainement que difficilement répondre jusqu'à quel point ces zones de l'affect — qui plongent pour ainsi dire dans l'abîme de l'être humain — peuvent constituer une part « perceptible » du logos musical, à moins que la contradiction interne entre le signifié et le signifiant qui le contient ne produise, lors de l'élaboration du logos, un retour associatif (le quantième donc?) aux anciens modèles qui, dans le cas de l'expressionnisme, sont, souvent ceux mêmes de la sensibilité et de la « poétique » romantique.

Toute la problématique musicale de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e touche à la sphère du domaine philosophique, la musique constituant — d'ailleurs, comme par le passé de son histoire — un motif de méditation pour cette discipline, bien mieux un domaine concret par où celle-ci pénètre au cœur même des processus et des lois artistiques. On constate ainsi un acquis réalisé non pas tellement au profit de la pure spéculation philosophique, qu'à celui des essais d'approfondissement de la problématique musicale au point de vue de sa *spécificité*. On en déduit le rôle de catalyseur exercé par la philosophie (et, dans une acception plus large, notamment par les sciences naturelles et les disciplines philologiques, lesquelles atteignent pendant la seconde moitié du siècle passé à une phase explosive de leur évolution). En effet, au carrefour des orientations marquées par le romantisme finissant, il se produit sur le plan de la théorie une totale désagrégation de l'herméneutique musicale (dont la « décadence » est précisée, suivant une récente prise de

position¹², par le *Führer durch den Konzertsaal* de Kretschmar) ainsi que du banal et courant « déchiffrement » du texte musical en vertu du contenu affectif qui est censé investir chaque articulation de la forme. Nous voici, de la sorte, arrivés — avec Edouard Hanslick — au refus radical de toute idée considérée comme le revers de la structure. Dans ce contexte, Riemann, en se fondant sur l'analyse de la forme, tente d'éliminer l'herméneutique et de rendre relatif ce formalisme extrême, en même temps qu'il essaie d'accréditer — voire de réhabiliter — une ancienne attitude de professionnalisme (propre au musicien qui, fort de sa domination rationnelle sur la matière ainsi que de son instinct de perception du contenu d'émotion résidant au-delà de la matière, est chaque fois tenté de manifester sa réserve envers cette tendance herméneutique de « faire de la littérature » à tout propos musical, aussi bien qu'envers celle du formalisme qui propose de faire en musique « œuvre d'ontologie »).

La théorie de la logique musicale recommandée par Riemann devient l'une des conséquences « logiques » de l'adoption de cette position intermédiaire, l'image et la notion de logos en train de se constituer devant exprimer le phénomène musical à l'aide d'instruments tenant d'une essence ontologique et d'une dialectique spécifiques, qui, pour être d'apparence philosophique, ne peuvent guère néanmoins être confondues ni avec la généralité de la pensée philosophique ni avec la rigueur scientifique positiviste réclamée par la détermination du système musical (entre autres du système tonal, à l'explication duquel Riemann a non moins contribué). Un certain équilibre, issu de cette même tendance à concilier les antithèses, se laisse discerner dans cette définition de la logique musicale. Dans une première et principale acception, cette logique représente le mode même d'exister de la structure, l'essence musicale — né-

cessaire enchaînement d'éléments, cause du développement musical, ensemble de corrélations et de fonctions qui s'établissent parmi tous les micro et macro-éléments (mais surtout au niveau des éléments tonals-harmoniques). Dans une deuxième acception que nous appellerions volontiers *philologique*, la logique musicale représente une certaine éloquence discernable notamment à la hauteur des membres formels (cellule, motif, phrase, période, etc.), autrement dit un certain « sens par eux-mêmes » de ces membres, en même temps qu'une opposition s'établissant entre eux, en vertu des contrastes: *arsis* — *thesis*, tension — détente, affirmation — négation, et autres, résultats de quelques bizarres associations avec des images mécaniques-énergétiques ou psychologiques. Riemann va même jusqu'à élaborer une syntaxe musicale (*Musikalische Syntaxis*, 1877), en n'envisageant pas seulement le point de vue exclusivement terminologique, mais aussi certaines similitudes de rapports s'établissant à l'intérieur d'une proposition, phrase, période, entre les différents morphèmes (termes empruntés à la linguistique) ou même entre les figures et les motifs (termes empruntés aux arts visuels).

Nous ne saurions admettre l'hypothèse que la tentative de Riemann d'établir un rapprochement entre les constructions architectoniques du domaine de la mélodie (soutenu et même déterminé par le sens harmonique) et la syntaxe du langage parlé, entraînerait *ipso facto* l'acceptation du sens (de la sémantique) de ce dernier, alors même qu'il serait rendu au moyen d'ingénieuses associations avec les éléments généraux qui constituent le fondement « logique » de n'importe quel langage. Tout d'abord, disons-nous, parce que le musicologue allemand repousse au même titre non seulement l'herméneutique mais, implicitement, tout appel à la sémantique et d'autant plus à la poétique, pour mettre au contraire l'accent sur le processus se produisant à l'inté-

rieur de la matière, en l'expliquant par des termes propres à l'analyse musicale. Le rapprochement terminologique entre la syntaxe musicale et la syntaxe linguistique ne sert à Riemann que pour lui faire retenir un modèle, l'aspect formel d'une organisation logique apte d'expliciter pareillement bien les déroulements des processus musicaux.

L'importance que le spécialiste allemand accorde à la première acception de la « logique musicale » — à cette essence musicale, à cette primauté d'une structure primordiale et d'un mode de comportement certain — ressort également du fait que tout au long de sa démarche analytique il ne vise la deuxième acception (chargée, on vient de le voir, plutôt de significations fonctionnelles-psychologiques, que d'aspects concernant le « comportement purement musical ») qu'à travers les couches de la première. Dès le commencement de son analyse, Riemann établit une vérité acceptée dans les conditions de n'importe quelle recherche scientifique et réaliste sur la spécificité musicale, à savoir que toute idée, toute éloquence du « vivre artistique » ne sauraient se transmettre au sujet-récepteur que par la structure. Si les choses n'étaient pas ce que Riemann affirme qu'elles sont, sa théorie aurait sans doute échoué (à l'instar de celle des affects pratiquée au XVIII^e siècle ou de l'herméneutique, ou encore de l'idéologie de la musique à programme, tellement prônée par ses créateurs), en essayant d'expliquer la persistance de quelques formes musicales au-delà des frontières de certaines époques stylistiques ou le fait que certaines formes ne se sont pas cristallisées par l'effet d'une « idée poétique », mais seulement par les exclusives et continues opérations se produisant à l'intérieur et par le « nécessaire musical », autrement dit dans l'intimité même du système, conformément au premier sens prêté à la logique musicale par Riemann.

Arrivés à cette phase de la démarche musicologique, où s'interfèrent ses multiples orientations (rationnelles-physicalistes du XVIII^e siècle — Rameau; psychologistes-empiriques — Fétis; philosophiques-spéculatives — Hauptmann), la théorie de Riemann s'impose comme une doctrine des synthèses et de nature encyclopédique. Sans être exempte elle non plus d'une certaine teinte d'éclectisme — on s'en rend compte lorsqu'avec un maximum d'exigence on mesure la valeur de son attitude —, elle a pourtant répondu de manière équilibrée aux questions que la pratique et notamment la pratique de la composition ont posé à ceux qui « pensent » la musique. Généralisatrice et non pas simplement cumulative sur le plan de l'idée, cette méthode — en s'assimilant la pratique musicale, au lieu de s'y substituer — a servi comme point de départ à presque toutes les tendances phénoménologiques survenant ultérieurement.

Le *credo* de Husserl d'une philosophie fondée « als strenge Wissenschaft » trouvait la pensée musicale préparée au grand saut dans une nouvelle phase, celle de la phénoménologie. Entre la musique — ou pour mieux nous exprimer — entre l'attitude réflexive à l'égard du phénomène sonore et la phénoménologie, un parallèle et une relative association de principes s'établissent. (Comme dans le cas de presque toutes les disciplines scientifiques de l'art, la musicologie aussi s'identifie à la doctrine philosophique marquante au cours d'une époque donnée — dans notre cas, la phénoménologie —, mais elle le fait dans la seule mesure où l'individu, en tant que créateur de musique ou chercheur des processus musicaux, adhère à la conscience générale; c'est de ce double attachement de l'individu aux impératifs généraux de son temps ainsi qu'à ceux de l'art même, que naît « la pensée sur l'art » laquelle, pour être proprement artistique, n'est

pas moins concordante à l'orientation contemporaine).

Avec Riemann surtout, la musicologie a donc accompli — pour suivre, en le disant, une expression de Husserl — « un tournant vers les choses »; d'autre part, Hans Mersmann (*Angewandte Musikästhetik*, 1926), l'un de ceux qui se sont le plus approchés des idéaux d'une doctrine musicologique phénoménologique, allait exiger un approfondissement du phénomène sonore à l'aide d'une analyse aussi rigoureuse que possible. On assiste ainsi à une assimilation toujours plus assidue des concepts destinés à définir « par lui-même » le phénomène musical. Cette tendance est évidente dans presque toutes les démarches musicologiques d'orientation phénoménologique. Ernst Kurth lui-même n'échappera pas à la règle. En dépit de son psychologisme accentué, cette conception sera celle qui marquera les plus grands succès sur la voie des nombreuses recherches essayant d'expliquer la raison d'être et le mode de comportement de la matière musicale-artistique; et la théorie de Kurth, « énergétiste » en dernière instance, appliquée tant aux processus harmoniques qu'à ceux du domaine du contrepoint (*Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1922), représente somme toute un surplus de phénoménologie dans l'exégèse musicale (en soulignant l'intention qui réside en toute mélodie, considérée comme donnée objective en même temps que principe générateur d'impulsions psychiques et que celle-ci transmet sous forme d'énergie spécifique aux éléments ¹³).

Parmi les multiples éléments musicaux, l'ainsi-nommé et déjà mentionné « nécessaire » du flux musical (avec ses lois étudiées par Riemann et les spécialistes de son temps — entre autres la fonction harmonique du discours qui ne sera démentie ni par Mersmann ni par Kurth lorsqu'ils expliqueront les processus du domaine de l'harmonie) et surtout l'acceptation d'une logique musicale, voici les

principales causes perpétuées par les deux directions phénoménologiques de la musicologie allemande.

La France, sous le signe d'autres orientations philosophiques, voit surgir avec Gisèle Brelet une théorie du « temps musical » (Gisèle Brelet, *Le temps musical*, 1949) qui, ne fût-ce qu'involontairement, tient toujours de la phénoménologie. Tout en niant la possibilité d'une transposition immédiate à la théorie bergsonienne concernant la perception par l'intuition du véritable temps qui est la durée (« ... le temps musical réfute la durée bergsonienne, qui est un temps autonome » ¹⁴), Brelet ne nous empêche pas de constater l'évidente rencontre entre les idées de Bergson et la conscience d'elle-même de la musique, qui — engagée sur cette voie de la recherche de ses éléments caractéristiques — finit par se trouver un temps lui appartenant en propre, un temps conçu de manière ontologique et non pas seulement comme une condition du déploiement de sa substance sur « l'axe du temps » ¹⁵. Mais, le confluent de ces deux directions ne serait-il toujours pas dans la pensée bergsonienne qui « ... annonce, dans un vocabulaire différent, les analyses du *corps propre* et de la subjectivité, en situation dans le monde, que feront les phénoménologues » ¹⁶?

De cet exposé en raccourci des orientations phénoménologiques de la recherche musicale, retenons l'idée d'une vocation à l'analyse opérationnelle de la musique — de degrés et de nuances variables — apte à défricher la route vers l'abord en quelque sorte autonome de la structure. Mais, nous le verrons plus tard, tout résultat de cette démarche opérationnelle et encore moins tout ce qui, dans ces nouvelles orientations, représente un acquis positif et positiviste-empirique (relié toutefois par d'innombrables fils aux étapes déterministes antérieures, qu'il s'agisse de conceptions théoriques ou d'attitudes pragmatiques) ne saurait déjà être tenu pour du structuralisme.

¹ Bien que l'on se rende compte dès le début de la « difficulté majeure » que présente une telle entreprise et qui provient de « la nature même de la musique, différente de celle de la littérature et de la peinture, la musique étant elle-même beaucoup plus abstraite et éthérée, faite d'une matière évanescence... » (Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, Bucarest 1967, p. 73).

² Voir l'étude de Solomon Marcus, *Metoda științelor-pilot și studiul limbajelor*, in vol. *Metode noi și probleme de perspectivă ale cercetării științifice*, Bucarest 1971.

³ Nous avons déjà essayé d'élucider les phases de constitution de cette notion dans la pensée et par la théorie musicale, en envisageant aussi les acceptions partielles ou périphériques du terme de structure (voir notre étude *Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung*, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, (Zagreb), vol. III, 1972, n° 2).

⁴ cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 328.

⁵ cf. Gheorghe Firca, *op. cit.*, p. 252.

⁶ N'oublions pas que cette non-concordance est propre à la musique, que ce soit dans ses phases « pures » ou dans la majorité des musiques populaires. Et même pour une époque artistique et une esthétique orientées l'une et l'autre vers le relief de l'expression et de la « vérité » dramatique, comme le furent celles d'où partit Gluck pour réformer la musique d'opéra, la connexion de l'idée poétique et de l'idée musicale est approximative ou douteuse. On évoque souvent l'air d'Orphée de l'opéra du même nom, où seul le majestueux calme de la mélodie justifie ce *lamento* sur les paroles :

« J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur ».

Tout aussi bien, conclut Hanslick en citant un contemporain de Gluck, pourrait-on chanter cette mélodie sur les paroles

« J'ai trouvé mon Eurydice,
Rien n'égale mon bonheur ».

(cf. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1876, p. 29).

Le même calme, la même majesté semble servir les deux textes, se manifestant comme une donnée musicale intrinsèque, possédant une valeur « en elle-même », indépendante en fin de compte de la note dominante de la tonalité spirituelle.

⁷ Parmi les linguistes qui, les premiers, ont recommandé l'étude des similitudes entre le langage parlé et celui de la musique, il faut mentionner Roman Jakobson. En vertu du structuralisme commençant d'une recherche comparée des deux phénomènes, nous tenons, aujourd'hui, pour non satisfaisante et égalisatrice l'affirmation comme quoi il existerait «... entre une valeur musicale

et ces réalisations exactement la même relation que dans le langage, entre un phonème et les sons articulés qui représentent ce phonème dans la parole » (Roman Jakobson, *Musikwissenschaft und Linguistik*, in *Prager Presse*, 7 décembre 1932, paru en français sous le titre de *Musicologie et linguistique*, in R. J., *Questions de poétique*, Paris 1973, p. 103).

⁸ « L'organisation » des durées dans le post-sérialisme représente l'application d'une structure spatiale au rythme.

⁹ Voir Jean-Yves Bosseur, *John Cage: « Il faut forger un nouveau mode de communication orale »*, in *La quinzaine littéraire* du 1^{er} au 13 déc. 1973, n° 176.

¹⁰ Tibor Kneif qui ne néglige pas l'existence en musique d'une couche à programmer associative, la met au compte de l'élément de nature psychologique qu'est l'« attente » et qui pourrait expliquer aussi l'« ainsi-nommée » logique musicale: « Es leuchtet indes ein, daß von musikalischer Logik zu sprechen hier lediglich in einem metaphorischen Sinn möglich ist. Denn solche 'Logik' beruht nicht auf der Stringenz allgemeingültiger Denkgesetze, sondern auf Gewöhnung und psychischer Erwartung, also auf bedingten Reflexhaltungen » (T. K., *Bedeutung, Struktur, Gegenfigur — zur Theorie der musikalischen « Meinens »*, in *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, (Zagreb), vol. II, 1971, n° 2, p. 220).

¹¹ Résultat, tout d'abord, de l'abolition du thème de vieille tradition, le « non-figuratif » musical s'accroît par l'abus de thème à l'intérieur du discours (tel Schönberg dans sa phase de musique sérielle). Voir dans ce sens, l'étude de Clemansa Firca, *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, S.C.I.A., seria teatru, muzică, cinematografie, 20, 1973, 1.

¹² *Hermeneutik*, in Horst Seeger, *Musiklexikon*, Leipzig, 1963.

¹³ A l'encontre de Riemann, pour qui la mélodie, en vertu d'une vision encore « harmoniste », résultait des principes fonctionnels agissant dans l'harmonie ou le contrepoint harmonique — tout au moins à l'étape classique-romantique —, la théorie de Kurth plaide en faveur de la primauté du concept mélodique. Cela correspond à une émancipation objective du domaine mélodique le long des différents styles de l'époque, soit au moyen de tentatives accentuant le dynamisme (Honegger, Bartók, Stravinsky, Mossolov), soit en le faisant maître absolu du discours musical — allant jusqu'au paradoxe — de pair avec l'emploi hypertrophique du thème à la veille du sérialisme (l'école viennoise), soit enfin par l'extension du principe cyclique (chez Enesco) ou par pratique d'une linéarité contrepointique (Milhaud) fondée sur l'indépendance des lignes mélo-

diques et sur leur indépendance à l'égard du caractère fonctionnel de la pensée tonale (le néoclassicisme).

¹⁴ Gisèle Brelet, *Philosophie et esthétique musicale*, chap. XXVII, in *Précis de musicologie*, Paris 1958, p. 420.

¹⁵ « L'exploration de la pure durée », suivant l'expression de Marcel Breazu, constitue l'un des principes bergsoniens adoptés par les arts actuels (cf. Bergson, Henri, in *Dictionar de estetică generală*, București 1972). Transgressant l'essence ontologique, la conception musicale des représentants de l'avant-garde abaisse le niveau de la notion « temps musical » jusqu'à celui des outils arti-

sanaux, ce qui ne l'empêche pas de contribuer de manière instinctive et empirique à l'élaboration de nouveaux statuts, pareillement ontologiques, de l'acte de création et de perception, ainsi qu'à une nouvelle essence de la musique (nous nous sommes occupés de cet aspect dans notre rapport *Théorie musicale et pensée créatrice*, présenté dans le cadre de la session scientifique de l'Union des Compositeurs, de l'Institut d'Histoire de l'Art et du Conservatoire de Bucarest, au mois de décembre 1972).

¹⁶ Bergson (Henri), in *La philosophie de Hegel à Foucault...*, Paris 1969.

Ion Cantacuzino

Une analyse du contenu des films de ce dernier quart de siècle, de ce que nous pouvons appeler le paysage du cinéma roumain d'aujourd'hui, doit commencer par une évocation préalable de son passé. Car le meilleur test pour comprendre ce qu'a signifié le passage du cinéma roumain des dures conditions artisanales qui caractérisaient la production jusqu'à la seconde guerre mondiale, à la production de type industriel moderne à laquelle il n'a pu accéder qu'après la nationalisation des moyens de production cinématographique, en novembre 1948, c'est de comparer le paysage des thèmes, des genres et des motifs qui ont caractérisé l'époque primitive de notre production avec le même tableau, tel qu'il se présente au cours des 25 dernières années.

Une étude des genres prioritaires qui dominent une production nationale et des thèmes qui y circulent met en effet en relief non seulement le contenu d'idées de cette production, mais aussi la façon dont elle a subi les influences des grands courants du film mondial et dont elle en reflète les tendances.

La période artisanale de la production autochtone ne permet pas de retrouver, dans le choix des thèmes, une conception directrice ou un plan coordonnateur. Ce sont surtout les préférences de tel ou tel des producteurs qui ont pesé dans le choix de ces thèmes, et ces préférences étaient surtout déterminées par la nécessité de trouver un sujet qui puisse plaire au public et soit capable de réaliser un succès commercial. C'est pourquoi les thèmes de nos premiers films, ceux des pionniers de années 1911–1913, s'apparentaient à ceux de la cinématographie mondiale, qui alimentaient généreusement nos écrans, plaçant le cinéma au premier plan des spectacles agréés par le public. Les genres préférés étaient alors le film historique à grande mise en scène — imposé par le succès des superproductions italiennes — comme *Cabiria* ou *Quo Vadis* —, le drame sentimental et salonnard

qui abondaient aussi bien dans la production italienne, — avec ses « divas », Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lida Borelli ou Itala Almirante Mazzini — que dans celle danoise, dont Asta Nielsen et Waldemar Psilander faisaient la gloire, ou dans celle française, dans laquelle brillaient en vedettes Marie Ventura, Gabrielle Robinne et Suzanne Grandais, — ou bien le film d'aventures, illustré par les sérials de Louis Feuillade. C'est entre ces trois catégories que nos producteurs ont, eux aussi, partagé leurs options.

Grigore Brezeanu, le premier réalisateur de films de fiction de long métrage de l'histoire de notre cinéma, a débuté en 1911 par un film qui s'intitulait *Amour fatal*, ce qui dit tout en ce qui concerne son thème. Il a continué, dans un tout autre ordre d'idées, avec *Independența României* (L'Indépendance de la Roumanie) réalisé en 1912 avec Léon Popesco comme producteur, et qui était un grand film historique, reconstituant d'une façon presque documentaire la guerre contre les Turcs de 1877–1878. Incité par le grand succès de cette réalisation, Léon Popesco se décida à fonder une industrie roumaine du cinéma et, dans ce but, créa en 1913 la société *Le Film d'Art Léon Popesco*, emblème qui rappelait à la fois celui

entré dans l'histoire du cinéma du « Film d'Art » de Calmettes et celui des grands producteurs français Charles Pathé ou Louis Gaumont, qui utilisaient leur propre nom comme emblème. C'est d'ailleurs de leur production que s'inspirait le choix des thèmes de Léon Popesco. À côté d'un autre film historique — qui a bénéficié aussi d'un grand succès — *Cetea Neamțului* (La Citadelle de Neamtz) — le programme d'activité de la maison Léon Popesco comprenait la mise à l'écran de mélodrames connus — tels que *Fedora* de Sardou, *Amorurile unei prințese* (Les amours d'une princesse) qui n'était rien d'autre qu'*Adrienne Lecouvreur* — des drames sentimentaux — *Dragoste de marin* (Amour de marin), par exemple — ou des films policiers et aventureux, tels que *Detective et Apache* ou *Spionul* (L'Espion). Ce dernier, bien que tourné en 1913, n'a passé sur les écrans qu'en 1914, ce qui lui donna, à l'époque, un air de film d'actualité, la guerre de 1914 ayant mis à la mode les affaires d'espionnage. C'est toujours dans ce cadre d'actualité que se plaçait le film *Oțelul răzbună* (La vengeance de l'Acier — 1913), dû à un autre groupe de producteurs-acteurs, conduit par Aristide Demetriade, sociétaire du Théâtre National de Bucarest. Là aussi, il s'agissait d'une action pleine de suspense et d'aventures, placée dans un cadre moderne, une usine, et utilisant pour son final dramatique une triple poursuite entre un train, une auto et un avion.

Drame de salon, films d'aventures et films historiques, parmi lesquels les seuls éléments de la production de cette époque ayant des traits plus spécifiquement roumains furent deux drames paysans, réalisés dans le cadre d'une collaboration avec une compagnie de théâtre à grand succès conduite par les acteurs Mărioara Voiculesco et Constantin Radovici. Leurs titres — l'un s'appelait *Răzbunarea* (La Vengeance) et l'autre *Urgia cerească* (La Malédiction du ciel) — indiquent que, même dans le genre du drame paysan, les thèmes ne

manquaient pas d'être mélodramatiques. D'ailleurs un très fin journaliste de l'époque, qui fut parmi les premiers à faire figure de chroniqueur de cinéma, Grigore Tăușan, soulignait l'aspect de violence de ces films, parsemés d'homicides et de viols, et se trouvait d'accord avec l'un des interprètes, le grand acteur Ion Petresco, qui, de son côté, remarquait que cette violence était foncièrement étrangère au tempérament roumain et à l'âme du peuple que ces films voulaient porter à l'écran. Voilà donc que les seuls films de cette époque qui ne transposaient pas tout bonnement dans un cadre roumain des motifs propres aux films étrangers, mais essayaient de donner l'image de nos propres réalités, ne pouvaient offrir de cette réalité qu'une image fautive et conventionnelle. À la vérité, ce trait constituait lui aussi une reprise des motifs propres à cette époque dans la production de tous les pays. Bien peu de films reflétaient les vrais problèmes de la société contemporaine, les œuvres de l'écran s'adressant plutôt à un public restreint et snob, qui préférait les sujets de salon, ou bien à un public large mais peu évolué, qui voulait voir, ne fut-ce qu'au cinéma, la « Dolce Vita » de l'époque.

La production initiée à Cluj, vers 1914, par Eugène Ianovics reflète elle aussi la même situation. Les titres des films indiquent une évidente prédilection pour les drames de salon, où les conflits s'engagent entre banquiers et hommes d'affaires, dans une atmosphère qui gravite entre Bernstein et Bataille. Ce n'est que lorsque ces productions s'approchent des drames populaires que leur atmosphère est plus aérée. Et il est intéressant de souligner que les films à thèmes populaires de la production de Cluj sont le plus souvent tournés dans les villages roumains de Transylvanie, ce qui prouve la nécessité où se trouvait le réalisateur de choisir pour ses œuvres des sujets capables d'intéresser un public plus large.

Les productions roumaines de la période de l'entre-deux-guerre choisissent leurs thèmes d'une manière assez différente par rapport à ceux qui avaient précédé la première guerre mondiale. Le fait qu'à l'époque de Léon Popesco, poursuivant le rêve de créer une véritable industrie du cinéma, on avait copié chez nous les caractéristiques occidentales d'une telle industrie, en important aussi les thèmes qui la définissaient, a donné une certaine unité thématique à cette courte époque de production, dans laquelle on retrouve quelques idées directrices, fussent-elles empruntées. Mais avec les premiers essais de production, qui commencent vers la fin de 1923, plusieurs années après la fin de la guerre et après la mort de Léon Popesco, nous ne pouvons plus parler d'aucune idée unificatrice, car la confusion dans le choix est totale. Celui-ci est toujours subordonné à des éléments extra artistiques : préférences tempéramentales du metteur en scène, possibilités de réaliser le sujet choisi dans les conditions primitives de technique auxquelles on se trouvait réduit, désir des membres de la famille du capitaliste qui finançait la production de paraître dans le film, etc. C'est pourquoi nous voyons voisiner dans la production de cette époque des films qui portent à l'écran des œuvres littéraires classiques telles que *Păcat* (Le Pêché, 1924), *Năpasta* (La Fausse accusation, 1927), ou à succès récent comme *Venea o moară pe Siret* (Un Moulin descendait le Siret, 1929); des films évoquant la guerre encore récente, des films d'aventures sur un fond historique (comme *Iancu Jianu*, 1929 ou *Ecaterina Teodoroiu*, 1930), des drames sentimentaux et d'assez nombreuses comédies. Le tout dans un amalgame parfaitement désordonné.

La proportion des films qui évoquent l'histoire est assez importante, mais le manque de moyens techniques et le coût élevé de toute reconstitution historique d'une certaine importance limitent bien en-

tendu le choix des réalisateurs. L'histoire est présente dans ces films soit sous la forme de l'évocation de la guerre récente, dont les traces psychologiques trouvaient encore un écho dans l'âme des spectateurs, soit du rappel de certaines époques historiques marquées par les luttes pour la liberté et qui offraient des sujets dynamiques et aptes à être tournés presque uniquement en extérieurs, éliminant ainsi les difficultés engendrées par le manque d'un studio.

Les drames sentimentaux de cette époque sont eux aussi différents de l'aspect des drames bernsteiniens de l'avant-guerre. Les conflits au sein de la haute société ou de la grande finance, inspirés des sujets qui circulaient dans le cinéma mondial, sont remplacés par une importante proportion de mélodrames, qui mettent en scène les conflits nés de la différence des classes sociales, bien entendu uniquement sur le plan sentimental. Le drame de la jeune paysanne aguichante, séduite par le fils du grand propriétaire terrien et obligée à fuir son village natal pour arriver à la déchéance dans les milieux louches de la capitale revient avec une persistance digne d'une cause meilleure. Mais ce n'est là, au fond, qu'une similitude avec de nombreux sujets qui circulaient à l'époque dans beaucoup d'autres cinématographies.

En ce qui concerne les thèmes d'actualités, on peut rappeler surtout les comédies dans lesquelles on retrouve souvent l'écho de problèmes liés à la vie quotidienne des spectateurs. On y voit apparaître surtout le leitmotiv du chômage, authentique reflet de la crise mondiale des années '30. En le traitant sur le registre comique, les auteurs offraient aux spectateurs des salles de cinéma l'occasion de rire aigrement de leur propres soucis. Un reflet de l'actualité se retrouve aussi dans certains autres films, éprouvant le besoin de provoquer l'intérêt en faisant intervenir dans l'action des situations rappelant la chronique sensationnelle des journaux de l'époque, de

la même façon dont les films de gangsters étaient l'écho direct, dans le cinéma américain, de la première page des journaux du temps de la prohibition. C'est ainsi que l'on voit paraître dans deux films des aventures inspirées par la carrière d'un bandit qui se cachait dans le Delta du Danube et qui avait donné bien du mal à la police; *Lia* (1927) et *Insula șerpilor* (l'Île des Serpents, 1934), à quelques années de distance, retracent les péripéties d'une jeune fille séquestrée par un personnage du même genre. C'était d'ailleurs un excellent prétexte pour des scènes pittoresques dans le décor du Delta. Enfin, même sans donner au sujet un thème d'actualité, les metteurs en scène de l'entre-deux-guerres placent souvent l'action du film dans l'atmosphère des rues de Bucarest ou des villes de province, de la périphérie ou des villages, avec une authenticité qui reste le principal mérite de ces films (*Manasse* — 1924 ou *Leiba Zibal* — 1930). Grâce à elle, un film de montage, réalisé récemment par Radu Gabrea sous le titre *Amintiri bucureștene* (Souvenirs bucarestois), a pu faire voisiner des passages de ces films avec des actualités ou des photos de la même époque, sans que l'on saisisse la différence entre le document et la fiction.

Les thèmes des films réalisés après l'avènement du sonore reflètent encore moins que les précédents les véritables réalités de notre pays, car l'impossibilité de tourner ces films à Bucarest — vu que tout appareillage de prise de vues sonores était absent —, a mis la production roumaine pour un certain nombre d'années à la remorque des réalisateurs étrangers, qui faisaient des versions roumaines de films conçus et réalisés dans une atmosphère complètement étrangère à la nôtre. Si l'on donne raison à un critique et historiographe du cinéma de l'autorité de Jerzy Toeplitz, et l'on considère que la valeur d'un film doit être jugée aussi en rapport avec sa capacité de refléter les réalités du monde contemporain et de la

société au sein de laquelle il a été créé, il est certain que bien peu des films de notre production artisanale peuvent aspirer à une valeur de cet ordre. Le reflet de la société de leur temps n'apparaît dans ces œuvres que de manière fragmentaire et accidentelle, comme dans un coin de glace, par la présentation rapide d'un certain milieu ou par une vague allusion à un problème d'ordre social. Par ailleurs, les productions de l'entre-deux-guerres ne sont que très superficiellement influencées par les tendances artistiques et même par les modes qui ont marqué l'histoire du film mondial de cette époque. Le contenu de nos films reste strictement à la dépendance des conjonctures locales, d'ordre extra-cinématographique et extra-artistique.

En comparant, de ce point de vue, les films roumains produits à l'époque des pionniers à ceux réalisés aux cours des 25 dernières années, après la nationalisation du cinéma roumain, on peut mesurer les progrès évidents dus aux modalités nouvelles de la production. La création du centre de production cinématographique de Buftea, près de Bucarest, a offert aux créateurs de films des moyens de travail, une base technique et une organisation de type industriel, comparables à celles des studios les mieux agencés d'Europe. D'autre part, l'organisation planifiée qui caractérise toute production socialiste s'est favorablement reflétée dans le contenu des films, dans le choix de leur sujet, dans leur variété. La création d'une cinématographie socialiste a permis d'avoir une vision cohérente des thèmes de la production, et c'est pourquoi le paysage du cinéma roumain n'a cessé de s'enrichir au cours de ces dernières années.

Cette évolution a été en outre favorablement influencée par l'évolution, sur le plan mondial, de l'attitude des créateurs d'après-guerre, préoccupés en premier lieu de refléter fidèlement les problèmes du monde contemporain. Essayant de dépasser le jeu des fictions distractives,

les auteurs de films veulent offrir aux spectateurs l'image de la société de nos jours, de leur propre vie, dans les proportions et avec la profondeur nécessaires pour leur permettre de les mieux comprendre et de confronter leur propre conscience avec les réalités d'aujourd'hui. Partout, le cinéma moderne est devenu un instrument de la connaissance de l'homme car, en scrutant sa psychologie et les motifs de ses actions, il est non seulement un « révélateur de la société », comme on l'a dit, mais aussi un catalyseur de ses attitudes latentes. Le film engagé, le film politique, n'est plus un accident mais une règle de la production d'aujourd'hui. Et il était d'autant plus naturel qu'une pareille catégorie de films forme la base de la production d'une cinématographie socialiste.

Il est certain que la production roumaine s'est elle aussi placée sur les grandes lignes de cette évolution car, dès ses débuts, elle a cherché à refléter les réalités nouvelles de la Roumanie. On a souvent discuté, au cours des 20 dernières années, des modalités qualitatives et quantitatives de cette réflexion, considérés parfois, à juste raison, comme incomplète ou trop peu approfondie. N'empêche qu'elle est une réalité. Et s'il est vrai que cette vision présente des déficiences qui ne devraient pas exister, ce n'est qu'un motif de plus pour essayer d'analyser le paysage de cette production afin d'y apporter les retouches nécessaires.

En comparant les préoccupations des créateurs de la période artisanale avec celles des réalisateurs de nos jours il est évident qu'elles se sont notablement approfondies du point de vue des thèmes abordés. En dépit de toutes les discussions que nous avons évoquées, cette thématique apparaît bien plus vaste qu'on ne l'aurait cru et elle constitue, dans sa totalité, un reflet d'ensemble assez fidèle de l'évolution des problèmes majeurs avec lesquels notre société a été confrontée, de l'ordre dans lequel ces problèmes

se sont imposés, des solutions qu'ils ont reçu et des aspects nouveaux qu'ils ont revêtu au cours des années.

On a souvent divisé les réalisations de la production roumaine de ce dernier quart de siècle en deux grandes catégories: les films historiques — on a parlé de « l'épopée nationale » — et les films d'actualité. C'est voir les choses d'une manière un peu sommaire car le paysage dont nous nous occupons est beaucoup plus varié, et il comprend des genres qui n'entrent pas dans ces deux catégories, aussi bien que de nombreuses sous-divisions dans leur propre cadre. Nous préférons donc une systématisation un peu plus variée.

Bien entendu, la production nouvelle est elle aussi dominée par les adaptations littéraires (signe distinctif pour tous les débuts de production). Sur les 210 films environ, réalisés de 1949 à 1972, on compte 30 adaptations, ce qui représente la proportion globale assez importante de 17%. On a porté à l'écran aussi bien des œuvres littéraires que l'on peut considérer classiques, que des œuvres plus récentes mais déjà entrées dans le circuit des œuvres remarquables de notre littérature. Rappelons ainsi *Pădurea spînzuraților* (La Forêt des Pendus — 1964) et *Răscoală* (Hiver en Flammes — 1965) de Liviu Rebreanu, *Neamul Șoimăreștilor* (Les Faucons — 1964), *Baltagul* (Le Hacherau — 1969) et *Mitrea Cocor* — 1952 de Mihail Sadoveanu, *Moara cu noroc* (Le Moulin de la chance — 1956) de Ion Slavici, *Ciulinii Bărăganului* (Les chardons du Bărăgan — 1957) et *Codine* (1963) de Panait Istrati, *Steaua fără nume* (L'Étoile sans nom — 1966) et *Afacerea Protar* (L'Affaire Protar — 1955) d'après la pièce *Ultima oră* (En dernière heure) de Mihail Sebastian, *Portofranco* (1961), d'après le roman *Europolis* de Jean Bart, *Titanic Vals* (1964) de Tudor Mușatescu, *Felix et Otilia* (1972) d'après le roman *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu, et *Nunta de piatră* (Les Noces de pierre — 1971) d'après

deux nouvelles de Ion Agîrbiceanu, *Fefelega* et *Une noce*, ainsi que les nombreux films d'après l'œuvre de Caragiale, qui au cours de cette période se sont adressés surtout à certaines de ses nouvelles de courte haleine. Comme on peut le voir, cette liste comprend des œuvres représentatives et des noms d'auteurs de premier ordre qui ont illustré notre littérature au début de ce siècle. On retrouve donc là ce caractère d'acte culturel qui constitue la première justification des adaptations au cinéma. Il est certain que tous ces ouvrages reflètent des conflits et des problèmes humains très divers, mais leur caractère commun et dominant est en premier lieu une vision critique de la société du début du siècle.

Ce qui n'empêche pas qu'on ait porté à l'écran aussi des œuvres récentes, représentatives pour la littérature socialiste et qui reflètent les événements les plus importants de ce quart de siècle. Certaines de ces œuvres ont permis la réalisation de films ancrés dans la plus ardente actualité et particulièrement réussis, de ce fait même, tels que *Desfășurarea* (Le Déroulement — 1954) de Marin Preda, *Setea* (La Soif — 1960) et *Străinul* (L'Étranger — 1963) de Titus Popovici, ou *Procesul alb* (Le Procès blanc — 1965) d'après le roman d'Eugen Barbu Șoseaua Nordului.

Les films historiques ne réapparaissent sur nos écrans qu'en 1962, avec le mémorable *Tudor*, 1962 — sur un scénario de Mihnea Gheorghiu — qui a détenu pendant longtemps le record du nombre de spectateurs sur le marché cinématographique roumain. Il fut suivi par *Dacii* (Les Daces — 1966), *Columna* (La Colonne — 1968) et *Mihai Viteazul* (Michel le Brave — 1970), qui font partie de cette « épopée » cinématographique dont on a parfois parlé. Mais nous pensons que le genre du film historique englobe aussi toute une série d'autres pellicules qui ont inscrit dans leurs images des aventures du genre « cape et épée » où la trame et

le cadre d'évocation historique jouent un rôle très important, comme ce fut le cas pour la série de six films dont le chef de file fut *Haiducii* (Les Haïdouks).

Par ailleurs, si nous voulons vraiment parler de films-épopées il faut y inclure tous les films dédiés aux moments décisifs de notre histoire politique et sociale, dans lesquels les actions du Parti Communiste Roumain jouèrent un rôle prépondérant. Ceci amplifie bien entendu les proportions des réalisations qui doivent être encadrées dans le genre du film historique. Avec 36 productions, soit 18% de la totalité des films de long métrage, cette catégorie se situe aux premiers rangs des thèmes abordés par le cinéma roumain au cours de ces dernières décennies. Rappelons aussi quelques titres de films qui ont retracé le rôle du Parti Communiste comme stimulant des forces humaines et comme créateur de l'histoire du pays: *Valurile Dunării* (Les Vagues du Danube — 1960), *Lupeni 29* (1962), *Străinul* (L'Étranger, 1964), *La Patru pași de infinit* (A quatre pas de l'infini, 1964), *Duminică la ora 6* (Dimanche à six heures, 1965), *Asediul* (Le Siège, 1971), *Facerea lumii* (La Genèse, 1971), *Serata* (La Soirée, 1971).

Un genre qui à l'époque artisanale avait permis à nos réalisateurs un certain nombre de réussites était la comédie. Chose curieuse, les réussites dans ce genre ont été moins nombreuses au cours des dernières années bien que proportionnellement leur nombre soit assez élevé. Un des premiers films qui fut un succès du genre et qui garde encore de nos jours son actualité et sa virulence satirique fut *Directorul nostru* (Notre Directeur, 1955). Depuis lors le genre comique est présent dans le cadre de notre production presque chaque année, mais avec des réussites inégales. Peut-être faut-il chercher la raison de ce fait dans la difficulté de trouver des réalisateurs capables d'avoir un penchant tempéramental pour la comédie, une « vision comique » innée. Et il faut reconnaître que parmi les metteurs en scène

roumains on ne peut citer que trois noms qui, à des titres divers et dans des styles très différents, témoignent d'une évidente prédilection pour la comédie, qu'ils cultivent avec exclusivité. Il s'agit de Jean Georgesco, dont nous avons souligné la verve comique et qui reste fidèle à ce genre depuis cinquante ans, de Ion Popesco-Gopo, qui affectionne une comédie philosophique, une espèce de méditation ironique et détachée, teintée de folklore ou de science-fiction, mais toujours filtrée par une vision de peintre et de Geo Saizescu, préoccupé de traiter sur le plan comique des thèmes d'actualité, consacrés à la psychologie de la jeunesse d'aujourd'hui, dans les milieux les plus divers, depuis le village jusqu'au chantier de construction.

Les films d'aventures, dans lesquels dominant surtout les thèmes policiers, ont constitué eux aussi des modalités de refléter les aspects de la vie sociale actuelle. Le cadre de ces aventures est parfois la guerre, surtout vers sa fin, au cours des luttes de l'armée roumaine contre les troupes hitlériennes, aussi bien sur le territoire de notre pays, immédiatement après les événements du 23 août 1944, que durant les luttes livrées par notre armée pour la libération de la Hongrie et de la Tchécoslovaquie. Le film *Secretul cifrului* (Le Secret du chiffre — 1959) et *Castelul condamnaților* (Le Château des condamnés — 1970) furent deux réussites dans cette ordre d'idées. Les activités des services de la Sécurité et de l'Armée pour défendre contre les actes de sabotage au cours des premières années de l'après-guerre les conquêtes encore récentes du régime démocratique ont fourni le cadre d'assez nombreux films de caractère policier, mais dont l'intrigue n'était jamais subordonnée uniquement à la recherche du suspense ou à la volupté de présenter des scènes à haute tension. Leur cadre de lutte contre des infractions spécifiques aux conditions de la société à un certain moment de notre histoire leur donnait une

teinte d'actualité historique et politique, qui les sauvait de la gratuité.

Les luttes de l'armée roumaine sur le front de l'Est contre les hitlériens, en 1944—1945, ont fourni aussi la substance de quelques films de guerre, qui mettaient un accent particulier sur l'évolution psychologique des hommes, à un moment crucial de notre histoire. Parmi ces productions il faut rappeler surtout le remarquable *Prea mic pentru un război atât de mare* (Il était trop petit pour une aussi grande guerre, 1969) et *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Je les ai condamnés en bloc à mort, 1971), qui constituent en quelque sorte un écho de la seconde guerre mondiale dans nos films, rappelant celui qui revenait dans nos films après la première guerre mondiale.

Rappelons aussi la présence nouvelle dans la production roumaine d'un genre qui n'avait jamais été abordé à l'époque des pionniers à cause des exigences multiples qu'il comportait: le film biographique. La première réalisation de cet ordre fut l'évocation de la vie et de la carrière de l'une des plus grandes cantatrices roumaines, *Darclée*, paru en 1960. Du point de vue de son thème le film ne se contentait pas de porter à l'écran la carrière de celle qui créa à l'opéra de Paris la Juliette de Gounod et à la Scala de Milan la Tosca de Puccini, mais chercha aussi à souligner les efforts pour la création d'un théâtre d'opéra roumain à la fin du XIX^e siècle, mettant ainsi en relief un moment important de la vie culturelle de notre pays. En dépit des difficultés engendrées par l'obligation de présenter la personnalité de cette grande cantatrice en utilisant pour l'image une excellente actrice de prose et pour la bande sonore la voix d'une remarquable soprano, le film fut non seulement une réussite technique qui démontra le degré de maîtrise de nos jeunes studios, mais aussi un succès de public. Il fallut pourtant plus de dix années pour que l'on fasse un autre film biographique, évoquant cette fois un

violoniste et compositeur de grand talent, Ciprian Porumbescu, dont la vie fut consacrée non seulement à la musique mais aussi, par cette musique même, à la lutte pour la libération des Roumains de Transylvanie qui se trouvaient assujettis à la monarchie des Habsbourg.

Ces deux films biographiques sont en même temps des films musicaux, un autre genre abordé avec une certaine réserve par nos créateurs de ces dernières années, ce qui est explicable aussi par les difficultés d'un genre qui a connu sur le plan mondial des succès si remarquables qu'on encourt toujours le risque d'une comparaison prétentieuse.

Autre genre d'apparition nouvelle dans notre production, celui du film à sketches, qui a illustré le film mondial par des œuvres telles que *If I had had million*, *Tales of Manhattan* ou *Un carnet de bal*, fut repris par les films *Anotimpuri* (Les saisons, 1963), *Mofturi 1900* (Bagatelle 1900, 1964), et *De trei ori București* (Par trois fois Bucarest, 1967). Chacun de ces films a eu des qualités suffisantes pour encourager nos producteurs à cultiver avec plus d'assiduité ce genre dans lequel nous avons encore bien des choses à dire.

Rappelons enfin le genre du film pour les enfants, dans lequel il faut inclure aussi les contes cinématographiques. Avec *Dacă aş fi Harap Alb* (Le maure blanc, 1965) et *Tinerete fără bătrânețe* (Jeunesse sans vieillesse, 1969), tous les deux inspirés des œuvres du grand conteur roumain Ion Creangă, mais traités avec beaucoup de liberté, ce genre a donné deux films remarquables de goût et de fantaisie. Il faut leur ajouter les deux séries de *Veronica* (1972), un conte musical qui a constitué ces dernières années un succès justifié.

Le lecteur a certainement remarqué que nous avons délibérément oscillé, dans le tableau que nous avons brossé plus haut pour configurer le paysage roumain d'aujourd'hui, entre les concepts de genre et de thème. C'est que nous avons voulu

embrasser les deux aspects du développement de la production roumaine du point de vue de son contenu et que, dans ce développement, les deux sphères sont non seulement interférées, mais se trouvent même dans une étroite relation dialectique. Sans vouloir approfondir ce problème, nous nous contenterons de souligner le fait qu'une analyse du film roumain du point de vue de l'évolution des thèmes parallèlement à celle des genres prioritaires de cette production ne peut que servir à une compréhension plus nuancée des deux aspects.

Cela est marqué surtout dans le cadre du thème le plus important que l'on rencontre dans la production des 24 dernières années. Il s'agit des relations nouvelles entre les hommes au sein d'une société en plein processus de transformation, ample thème qui présente de nombreuses sous-divisions.

Ce thème apparaît dès la première production du cinéma socialiste roumain: *Răsună valea* (La Vallée résonne, 1949). Dès ce film de Paul Călinescu, il prenait une teinte spéciale, par la mise en valeur du rôle de l'idéologie communiste et de ses messagers dans la transformation de la conscience humaine. Ces deux motifs se retrouvent par la suite dans d'assez nombreuses productions, mais parfois c'est le second qui prédomine. C'est le cas dans *Valurile Dunării* (Les Vagues du Danube, 1959) de Liviu Ciulei, *A fost prietenul meu* (Ce fut mon ami, 1962) de Andrei Blaier, *La patru pași de infinit* (A quatre pas de l'infini, 1964) de Francisc Munteanu, *Străinul* (L'Étranger, 1963) de M. Iacob.

Les films roumains de ce dernier quart de siècle ont analysé les relations nouvelles entre les hommes, dans des milieux assez variés, leur investigation étant abordée successivement en rapport direct avec l'évolution des transformations sociales et politiques. Cette analyse a commencé par le milieu rural, dans le film *În sat la noi* (Dans notre village, 1952) où un

metteur en scène chevronné, Jean Georgesco, s'unissait à un débutant de talent, Victor Iliu, pour faire la mise en scène. Elle a continué par les films (déjà cités) *Desfășurarea*, de Paul Călinescu et *Setea*, de Mircea Drăgan, par une œuvre personnelle de Victor Iliu, *Comoara din Vadul Vechi* (Le Trésor de Vadul Vechi, 1964) et la comédie *Un surîs în plină vară* (Un Sourire en plein été, 1963), de Geo Saizescu, et bien d'autres. Dans près d'une vingtaine de films, nos réalisateurs ont cherché ainsi — sur le ton du document politique, sous l'aspect de la fresque historique, dans la gamme comique ou dans celle du drame, à scruter la formation et l'évolution d'une conscience nouvelle du village roumain.

C'est d'ailleurs le milieu qui a été le mieux étudié par nos cinéastes. Et on doit remarquer que non seulement les problèmes de l'intellectualité, confrontée avec ses devoirs et sa mission dans le cadre d'une nouvelle société en plein développement, ne sont abordés que d'une manière tangentielle et rarement directe, mais que même les relations nouvelles entre les hommes des milieux ouvriers n'ont fait l'objet que d'un nombre assez restreint de productions. *Răsună Valea* nous portait sur un chantier national, parmi les jeunes brigadiers qui édifiaient la ligne de chemin de fer Bumbești—Livezeni, le long de la vallée du Jiu. Le milieu actuel des travailleurs de la mine parut, dès 1954, dans *Brigada lui Ionuț* (La Brigade de Ionuț) et celui des forestiers dans *Rîpa dracului* (La Crête du diable, 1956), tous les deux réalisés par un metteur en scène qui avait déjà marqué de ses œuvres l'époque des pionniers, Jean Mihail, mais ils n'ont plus été revus sur nos écrans depuis lors. Les travailleurs du pétrole étaient les héros du film *Erupția* (L'Éruption, 1957) de Liviu Ciulei et du film *Subteranul* (Le Souterrain, 1967) de Virgil Calotescu, mais 10 ans s'écoulèrent entre l'apparition de ces deux films. Ces quelques exemples prouvent

qu'une place encore très large reste ouverte devant nos réalisateurs pour compléter un tableau de la vie des constructeurs du socialisme dans leurs différents champs d'activité.

Une zone abordée elle aussi avec un certain retard mais au cours des dernières années avec une insistance toujours plus grande est la vie de la jeunesse, de la génération d'aujourd'hui avec ses rêves, ses espoirs, ses problèmes. Ce n'est qu'à partir de 1963 qu'on la voit apparaître dans *Un surîs în plină vară* (Un Sourire en plein été), pour continuer en 1966 avec *Diminețile unui băiat cuminte* (Les Matins d'un garçon sage) de Andrei Blaier, *Gaudeamus Igitur* de G. Vitanidis, *Ultima noapte a copilăriei* (La Dernière nuit de l'enfance) de Savel Stiopul et *Balul de sîmbătă seară* (Le Bal du samedi soir, 1967) de Geo Saizescu, avec *Căldura* (La Chaleur, 1969) et *Așteptarea* (L'Attente, 1970) de Șerban Creangă ou *100 de lei* (Cent lei, 1973) de Mircea Săucan, *Decolarea* (Le Décollage) ou *Dragostea începe vineri* (L'Amour commence vendredi). On le voit, il s'agit là de toute une série de réalisateurs qui se sont adressés à ce thème au cours des 10 dernières années, avec une persévérance qui souligne leur intérêt. Et il est certain que ce thème, dont l'apparition coïncide très naturellement avec l'apparition même de la génération née au moment de la Libération et élevée au sein de la nouvelle société socialiste, n'a pas fini d'offrir sa riche substance, en pleine évolution, à l'intérêt de nos créateurs de films.

Un élément qui apparaît avec évidence de ce rapide coup d'œil sur l'évolution des thèmes d'actualité, c'est que ceux-ci ont passé, graduellement, de la confrontation de conscience entre les hommes qui gardaient dans leur mentalité les traces du passé et ceux qui leur opposaient une conscience nouvelle, vers un débat au sein même de la conscience de l'homme nouveau, de celui qui se trouve en lutte avec lui-même, avec ses propres

échos d'une mentalité dépassée. C'est le thème, à des titres très divers, de films tels que *Reconstituirea* (La Reconstitution, 1969) de Lucian Pintilie, *Răutăciosul adolescent* (Ce Méchant adolescent, 1969) de G. Vitanidis, *Gioconda fără suris* (La Joconde sans le sourire, 1973) de Malvina Urșianu, *Drum în penumbră* (Chemin dans la pénombre, 1972) de Lucian Bratu, *Zestrea* (La Dot, 1972) de Letiția Popa, où le débat entre l'homme et sa propre conscience prenait des formes presque symboliques. C'est le thème surtout d'une œuvre très puissante, où ce débat de conscience opposant les mentalités nouvelles et l'inertie des anciennes mentalités, se plaçait au niveau des responsabilités politiques mêmes, *Puterea și Adevărul* (Pouvoir et Vérité, 1971) de Manole Marcus.

Une seconde remarque qui s'impose, c'est que l'évolution signalée plus haut est similaire et concordante avec celle de la production mondiale, dont les thèmes se penchent de plus en plus, au cours des dernières années, vers le débat de conscience. En s'approfondissant, les préoccupations des cinéastes s'éloignent en même temps du schéma psychologique et abordent les problèmes de l'homme moderne d'une manière sans cesse plus complexe. C'est ce que l'on peut observer dans la production roumaine, les meilleurs films étant ceux où des motifs divers s'entremêlent pour enrichir la signification du thème. Un excellent exemple dans ce sens est le film de Liviu Ciulei *Valurile Dunării* (Les Flots du Danube, 1959). Sur une anecdote très simple, presque linéaire, mais pleine de tension psychologique et de suspense dans l'action, le film mêle le thème de la lutte des communistes dans

l'illégalité, avec le thème de la transformation des consciences humaines sous l'influence de la personnalité d'un militant du Parti et avec le thème éternel des rapports entre trois personnages, deux hommes et une femme, dont les sentiments restent toujours dans une zone de pureté presque symbolique. Dans cette multiplicité de significations se trouve l'explication de la valeur et du succès de ce film, qui demeure un exemple.

Le propos de cette analyse du paysage de notre cinéma contemporain était de souligner ce que nous avons remarqué dès le début, l'enrichissement incessant des thèmes de cette production, qui aborde des motifs nouveaux et très variés et qui reflète les réalités sociales d'une manière toujours plus directe, à la mesure même de l'enrichissement du contenu psychologique de la société qu'elle reflète.

Et en même temps, cet enrichissement des thèmes et ce reflet des problèmes majeurs de la société socialiste constituent, de toute évidence, un écho favorable de ce que l'évolution du film mondial a pu offrir comme exemple à nos cinéastes, en dehors de toute mode et de tout excès: la prédilection pour le débat de conscience, pour le sondage psychologique, allant jusqu'au débat politique, exprimé d'une manière personnelle et dans un style original. Cela nous paraît être la voie sur laquelle se sont engagés non seulement les meilleurs, mais surtout les plus jeunes de nos créateurs, et cela — en dépit de certaines hésitations qui subsistent — constitue probablement la voie de la cristallisation prochaine d'une école roumaine de cinéma.

Florian Potra

précision, une « fiche anagraphique » facile à identifier, il possède aussi, aujourd'hui encore, l'avantage de se nourrir — avec des droits et des devoirs égaux — des conquêtes de l'esthétique générale et de celles particulières, ainsi que d'exploiter en son bénéfice cette tradition ininterrompue de culture et de civilisation dont parlait George Călinescu.

C'est pourquoi le fait de reprendre, du point de vue cinématographique, les termes de la discussion sur la « spécificité » ou « l'âme nationale », dans une analyse faite à la lumière des idées dominantes de notre époque nous apparaît être une initiative utile et fructueuse, dénuée de tout « byzantinisme ». Une pareille initiative ne saurait, certes, épuiser tous les problèmes de l'art du film roumain, mais elle pourrait contribuer à établir avec un surplus de précision la place esthétique et culturelle de cet art dans le concert de notre vie nationale, ainsi qu'à tracer et à dénombrer les moyens qui nous permettront de nous rapprocher de ce but tant désiré : la création d'une école nationale de cinéma roumaine.

* Notre article représente le paragraphe final d'une étude plus ample, consacrée à la spécificité nationale dans l'art du film.

L'intégration du cinéma dans la sphère de la culture et de l'art ainsi que dans l'univers de l'affrontement d'idées s'est produite — chez nous comme ailleurs — au cours d'un processus très laborieux et sur un terrain encombré de préjugés et d'appréhensions à l'égard de ce nouveau moyen de communication et, surtout, de son statut esthétique. Le cinéma muet roumain, dépourvu de l'énergie et de la finesse intellectuelle requises et dominé par une mentalité provinciale, n'a pas été impliqué, sinon d'une manière périphérique et par incidence, grâce à quelques esprits généreux, dans les discussions et les polémiques provoquées par la nécessité de donner des dimensions nouvelles, dans notre culture, au rapport entre le national et l'universel ou, plus exactement, entre le traditionalisme et l'eupéanisme. Mais une telle opération peut et doit être accomplie à présent, lorsque les idées sont mieux précisées et lorsque l'ensemble de notre organisme politique, économique, social et culturel a acquis enfin sa stabilité, grâce à la révolution socialiste. C'est donc à présent que « l'esprit critique dans la culture roumaine » — pour reprendre la formule de Garabet Ibrăileanu — a pu être mis en valeur selon des critères nouveaux et élargis, fondés sur une position idéologique, philosophique et esthétique marxiste, capable de donner à nos problèmes des réponses à la fois plus nettes et plus souples. Bénéficiant d'un patrimoine de culture et d'art propre, que les précurseurs étaient à peine en train de constituer et consolider, et assimilant les données et les conclusions partielles de la vieille discussion concernant la « spécificité nationale », nous pourrions savoir aujourd'hui, mieux que jamais, ce que nous devons « assumer » ou « emprunter », en quelle mesure et comment nous devons le faire, et si, par rapport aux autres arts, le film jouit du privilège d'avoir — à travers le monde et dans notre pays — une date de naissance déterminée avec

En intervenant dans la polémique entre les « européens » et les « traditionalistes », Camil Petrescu constatait avec justesse que le problème du spécifique national est assez ancien et que les débats le concernant ont « un caractère chronique », tout en présentant « de temps en temps des crises plus aiguës »¹. De nos jours, le ton d'irritation et de malice adopté par l'auteur des *Thèses et contre-thèses* paraît moins justifié. En effet, si le problème est ancien et si son historique a connu au moins trois phases essentielles, ni l'existence de pareilles préoccupations — ni les prises de position auxquelles elles ont donné lieu n'étaient dues à un caprice; elles étaient imposées par certaines nécessités historiques et politiques, issues du développement de la civilisation moderne du peuple roumain.

Les trois phases seraient, à notre avis: 1) la lutte des « initiateurs » en faveur des libertés démocratiques, de l'Unification et d'une culture nationale originale (Kogălniceanu, Ibrăileanu, « Semănătorul », etc.); 2) le moment 1925, qui a suivi l'accomplissement de l'union de tous les Roumains (Lovinescu, Camil Petrescu, Blaga, etc.); 3) le moment 1970, qui établit le concept de nation socialiste et définit la fonction de la culture dans le cadre de celle-ci. Mais, comme nous n'avons ni l'intention ni l'attribution d'analyser les termes de ces débats et les caractéristiques de ces différentes étapes, nous pouvons nous hasarder à ne pas tenir compte des phases établies par Ibrăileanu et à les inclure dans une même évolution, qui va depuis 1840 jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, et que nous considérerons comme un processus unique et continu, tout en essayant d'utiliser les résultats et les conclusions de ces débats pour une définition actuelle de l'« âme » ou du caractère « spécifique » national.

Evidemment, le problème — réel — de la « spécificité nationale » est né d'une

réaction naturelle au processus d'« européanisation », conçu comme une assimilation, un emprunt ou une « imitation » des formes — voire de l'esprit ou des structures — de l'organisation démocratique occidentale. Savoir ce qu'il fallait adopter ou adapter, en quelle mesure et comment, telles étaient les questions qu'on posait au cours de la première phase et c'est dans ce sens que Ibrăileanu loue les réponses données par Kogălniceanu, dans un « esprit critique », réponses qui, toujours selon Ibrăileanu, furent abandonnées plus tard. On oubliait cependant que, au moins sur le plan esthétique, le critère proposé par Titu Maiorescu, celui de l'authenticité de l'art — la « forme » étant justement comprise comme une valeur pérenne et universelle et non comme un stérile exercice calligraphique — était parfaitement autorisé et positif. Qui pourrait réfuter, compte tenu de son contexte historique, et du sens de la terminologie de l'époque, l'assertion de Maiorescu: « Ce que les étrangers ont dû apprécier dans les poésies d'Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu et Șerbănescu et dans les nouvelles de Slavici, Negruzzi et Gane c'est, outre leur dimension esthétique, leur originalité nationale. Tous ces auteurs, renonçant à une imitation aveugle des conceptions étrangères, se sont inspirés de la vie de leur peuple et nous ont montré ce que représente, ce que pense et ce que sent le Roumain dans la zone la plus élevée de son être ethnique. Cet élément original, revêtu des formes esthétiques de l'art universel, mais gardant, même dans ces formes, comme un souvenir de sa terre primitive, a dû enchanter tous les gens éclairés et attirer leur attention pleine de sympathie sur notre peuple. Parce que chaque individualité nationale a sa valeur absolue et dès qu'elle est exprimée par la forme puissante du Beau, elle est accueillie par un écho d'émulation dans le reste de l'humanité, qui la reconnaît comme une partie d'elle-même »².

Tandis que Maiorescu préconisait de renoncer à « l'aveugle imitation des œuvres étrangères », Eugen Lovinescu explique la formation de la civilisation roumaine (moderne) selon les « lois de l'imitation », elles-mêmes empruntées à Gabriel Tarde, auteur des *Lois de l'imitation*; il s'agit, bien entendu, d'un emprunt initial, « sans distinction, en masse », des formes de l'Occident³, d'emprunts effectués sans un esprit critique. Presque simultanément, Camil Petrescu — transposant la question sur le plan de l'art et de la culture littéraire — repousse catégoriquement l'imitation comme étant « détestable de toute façon, quelle qu'en fut la source », mais par contre accepte l'influence, « qui est une chose tout à fait différente. L'influence est souhaitable. On ne trouvera jamais et nulle part un écrivain qui ne soit pas profondément influencé. Les littératures des divers peuples exercent une influence réciproque et continue, de même que les civilisations »⁴.

Ayant assimilé, par « imitation » ou comme résultat de différentes « influences », des « formes » venues des sociétés occidentales, de celle française surtout, la Roumanie a subi au cours des cent cinquante dernières années un indiscutable processus d'eupéanisation, même si le terme n'est pas agréé par certains. Le phénomène est d'autant plus réel que ce processus est général, à l'échelle mondiale, englobant progressivement tous les continents de la terre. L'Europe a une « priorité » historique due, selon Karl Jaspers⁵, au déclenchement de la révolution technique et industrielle qui « confère de nos jours au monde entier une physionomie européenne et une manière de penser rationaliste ». Les historiens étudient les traits, pour ainsi dire, « physiques » de cette physionomie européenne: l'organisation de la production et de l'économie, la structure sociale-politique, etc., bien moins que ses traits spirituels; la mentalité, les mœurs, etc. Cette dissociation nous concerne, croyons-nous, de très

près. La question que nous nous posons est la suivante: s'il est vrai que, dès le XIX^e siècle, nous nous sommes « eupéanisés », n'étions-nous pas déjà « européens » avant le début de cette évolution, ou — pour utiliser l'expression d'Athanasie Joja — notre « fond primordial » n'aurait-il pas été depuis toujours européen?

Dans le paragraphe intitulé « La spécificité de l'Occident »⁶ de son livre *De l'origine et du but de l'histoire*, Jaspers dresse un catalogue explicatif des éléments caractéristiques et des causes qui ont mené à la priorité européenne (ou occidentale). En confrontant les neuf traits caractéristiques de l'Occident — c'est-à-dire de l'Europe — avec les déterminantes primordiales de l'*ethnos* et de l'*ethos* roumains, nous remarquons une coïncidence des situations matérielles et mentales: du point de vue géographique, nous appartenons à l'espace européen et particulièrement à celui gréco-romain (avec des péninsules, des îles, avec une variété de relief, une multitude de peuples et de langues, chacun doué d'une physionomie propre, etc.); la connaissance de l'*idée de liberté politique*, fondée sur l'expansion de l'esprit grec, se manifeste par des « formations d'États libres », y compris sur le territoire de notre pays (les Thraces, les Agatharses, les Sarmathes, les Daces, chez lesquels le sentiment d'indépendance est particulièrement accentué); la *rationalité*, conséquence de la pensée logique et de l'activité empirique est l'une des composantes essentielles de l'amalgame daco-romain; l'*intériorité consciente de l'être personnel*, illustrée par les personnalités des philosophes grecs et des hommes d'État romains, se prolonge dans l'individualité des hommes d'État issus de notre peuple; le *réalisme* ou l'*inévitabilité de la réalité* à travers lequel la vérité n'est pas seulement contemplée dans un « empire idéal », mais encore concrétisée par une « escalade » des idées et des actions; la *recherche du général* — sans que pour autant celui-ci se pétrifie en dogme —,

dynamique accentuée par l'encouragement de l'exception: le refus de l'exclusivisme religieux de type biblique, la concurrence entre l'État et l'Église; la *force de décision* qui impose la prééminence de la clarté; l'apparition et la réalisation totale d'une *personnalité autonome* (depuis les philosophes grecs jusqu'aux personnalités des XVI^e – XVIII^e siècles).

Évidemment, les circonstances de notre histoire « le séisme politique » (Călinescu), ont modifié, ont ajouté des nuances nouvelles ou ont peut-être bloqué ce « fond primordial », sans jamais réussir à l'altérer, à l'annihiler. La preuve c'est que chaque fois qu'il a acquis un certain équilibre, même relatif, le peuple roumain a démontré énergiquement ses qualités foncières, émergées, grâce à un processus que Lucian Blaga aurait appelé « de personnan-*ce* », c'est-à-dire la continuation souterraine à travers l'histoire des motifs spirituels et stylistiques. D'abord, par les chefs d'État (Mircea l'Ancien, Étienne le Grand, Michel le Brave), ensuite par les princes érudits (Neagoe, Cantemir) et au fur et à mesure que l'époque moderne se précisait, par des personnalités fameuses de la culture, de la science et de l'art. Lovinescu invoque, dans *L'histoire de la civilisation roumaine moderne*, le cas d'« européanisation » des Japonais, dont le pays connaît aujourd'hui un dynamisme spectaculaire par l'organisation rationnelle de la production. Mais à notre connaissance — le Japon n'a donné aucun inventeur de premier ordre, tandis que — dès que les circonstances ont assuré un certain calme, même limité — les Roumains ont produit, par exemple dans le domaine de l'aviation, des personnalités créatrices de premier rang, des « pionniers » comme Vuia, Vlaicu et plus tard Coandă ou Constantinescu, dans une parfaite consonance avec le mythe populaire de *Maître Manole*, nouvel Icare. Même la « vocation classique » (VI. Streinu) de notre culture et de notre art n'est, à notre avis,

que l'expression de ce fond de rationalité, de clarté, de liberté, d'antidogmatisme et de réalisme, de caractère nettement européen.

L'hypothèse que nous proposons c'est que la modernisation et l'européanisation de la société roumaine se sont produites sur une base originaire « européenne », par la mise en valeur et par la stimulation de certaines ressources latentes primordiales. Entre-temps, c'est-à-dire entre l'époque antique et celle moderne, au cours d'un Moyen Âge prolongé, nous avons subi des influences qui, elles aussi, ont essentiellement représenté des bienfaits et des enrichissements. Il serait vain de traquer des vertus « purement daces » ou « purement romaines », vu qu'une structure spirituelle daco-romaine parfaitement constante nous a permis d'assimiler des valeurs nouvelles et variées et grâce à une puissante capacité plastique de les refondre en des synthèses propres et originales. Sur le plan de l'art, du moins, une pareille complexité est particulièrement précieuse.

T.S. Eliot faisait l'éloge de la langue anglaise comme étant la plus douée pour la poésie, notamment parce qu'elle a assimilé — non seulement comme lexique, mais aussi comme « sons » et surtout comme rythmes — des éléments allemands, danois, normands, latins, celtes, grecs⁷. Toutes proportions gardées, le roumain révèle lui aussi des richesses semblables, et cela est vrai non seulement pour la langue mais également pour tout le patrimoine spirituel de notre nation. C'est ce qu'affirmait Camil Petrescu: « L'âme roumaine est une fusion extrêmement intéressante des qualités et des défauts les plus divers, greffés sur une race. Le miracle réside dans la perfection de cette fusion, dans la *propre conscience de son unité*. La force de cette conscience est due à sa grande capacité d'assimiler des éléments d'autre origine: cela prouve qu'elle représente une formule supérieure »⁸. En parlant de Caragiale et en démontrant que celui-ci, comme Thrace,

« ne nous représente pas totalement, mais qu'il accentue seulement l'un de nos traits méridionaux », Călinescu précise: « Il s'agit d'une façon de parler lorsqu'on affirme qu'il y a une spécialité totale et une autre partielle et que même un allo-gène peut enrichir notre âme en déplaçant légèrement le centre d'équilibre (non pas dans le sens cosmopolite, mais seulement dans celui de proximités géographiques) »⁹.

Considérablement enrichie par les changements dus à la révolution socialiste, « l'âme nationale » roumaine est, de nos jours, une « composition unique et originale » d'une grande complexité. Par son « ancienneté » et par les expériences accumulées, « notre race a acquis une philosophie élevée (...) liée à un sens politique prodigieux » (Călinescu). Autrefois placée « au carrefour des voies d'immigration », notre nation exerce aujourd'hui, grâce à la politique du Parti Communiste Roumain et de l'intérieur de la communauté des États socialistes, une fonction d'équilibre entre l'Est et l'Ouest, voire entre le Nord et le Sud. Le même rôle peut, croyons-nous, revenir à notre culture et à notre art grâce à leur force intrinsèque; c'est-à-dire un rôle de *plaque tournante* moderne de l'esprit universel, dans une détermination spécifique roumaine.

Une fois encore, nous avons les moyens de transformer les désavantages de tant de siècles de gêne, de « désespoir soigneusement caché sous des symboles impénétrables » en avantages créés par la société socialiste, stable et sûre, société au sein de laquelle — comme le disait le secrétaire général Nicolae Ceaușescu au X-ème Congrès du Parti Communiste Roumain — « la nation socialiste garantit, pour la première fois, l'accord des intérêts et des aspirations de toutes les classes, de tous les membres de la société, en mettant en valeur et en mobilisant l'énergie du peuple entier vers le progrès et la prospérité »¹⁰.

Rappelons aussi l'avertissement de Marx, à propos du « rapport inégal exis-

tant entre le développement de la production matérielle et de celle artistique, par exemple », formulé dans l'assertion bien connue: « Pour le domaine de l'art il est reconnu que *certaines époques* d'épanouissement n'ont aucun rapport avec le développement général de la société, donc non plus avec celui de la base matérielle ou, autrement dit, du squelette de son organisation »¹¹; les temps que nous vivons ne font pas partie de pareilles « époques », mais ils conditionnent réciproquement, par un dynamisme général, les divers domaines de l'activité matérielle et spirituelle des hommes, y compris l'art, et particulièrement l'art du film, ce dernier constituant peut-être la seule zone qui s'est développée d'une manière inégale par rapport à la situation générale de notre société.

Mais, avant d'établir une connexion entre « l'âme nationale » et le cinéma roumain, arrêtons-nous un instant sur un autre aspect significatif, constitué par le rapport entre l'art des écrivains et l'art populaire (folklore) ou, autrement dit, entre la personnalité (créatrice, individuelle) et les masses. Camil Petrescu contestait la valeur et l'importance de l'art populaire, du folklore: « Coutumes, traditions, costumes, musique et même une grande partie du vocabulaire ne sont que les manifestations extérieures de cette entité psycho-sociale » qu'est « l'âme roumaine ». Et il ajoutait: « Ils suivent les lois ethniques et sociales comme ils l'ont fait pendant presque 2000 ans, en ignorant les apôtres du traditionalisme. Le sentiment, la volonté, la sensibilité et l'intelligence constituant les traits qui nous distinguent des Bulgares, des Serbes ou des Hongrois, plus que le folklore », pour conclure péremptoirement: « Eminescu seul, avec son *Hypérion*, ses *Lettres* et son *Călin*, vaut peut-être plus que la poésie populaire roumaine toute entière »¹². Nous sommes absolument d'accord que les éléments différenciateurs fondamentaux consistent dans des qualités

spécifiques, comme la sagesse, la volonté, le sentiment, etc., mais nous avons du mal à accepter cette condamnation du folklore. Même le sens restrictif attribué par Camil Petrescu à la notion de folklore est inacceptable, car l'écrivain le projette — avec une impétuosité antipopuliste — à la périphérie du pittoresque romantique et la réduit seulement au « costume, coutumes du mariage, baptême, tissus »¹³ ou d'autres formes « modernisées » et « standardisées » qui ne représentent évidemment pas le folklore, comme la *Miorița*, les grandes ballades ou les chants funèbres (bocete). Heureusement, sauf le respect dû à la mémoire de l'auteur de *Danton*, le problème n'est pas, de nos jours — et n'a jamais été, croyons-nous —, un problème d'option, d'alternative, du genre Eminescu — poésie populaire. Sans parler du fait que la poésie d'Eminescu serait difficilement concevable en dehors de la spiritualité du folklore littéraire

En revanche, nous pouvons accepter le point de vue selon lequel « l'âme d'un grand écrivain est la synthèse de l'esprit d'un peuple à un moment donné (...) de tous ses écrivains, penseurs et artistes — leur style mis à part — à condition qu'ils fussent grands »¹⁴. C'est d'ailleurs la thèse soutenue, au sujet du cinéma, par Victor Iliu, un des cinéastes roumains les plus représentatifs: « Sans grands artistes, sans grands metteurs en scène, il n'y a pas de cinématographie et nous parlerions en vain d'une école nationale et de son caractère spécifique, si les œuvres respectives demeurent médiocres »¹⁵. Déjà en 1939, dans *Plaidoyer pour le film roumain*, Iliu opérait les dissociations nécessaires, repoussant catégoriquement la conception fautive de l'utilisation du folklore au cinéma: « Le film roumain n'est pas le synonyme d'une simple accumulation d'éléments spectaculaires, de poncifs dramatiques, décoratifs ou d'un pittoresque de carte postale illustrée, de ridicules naïvetés 'nationales', costume, flûtes, palanche.

Selon de pareils critères, nous serions obligés, par extension, de considérer comme forme de réalisation artistique roumaine, le 'programme' de danses présentées dans certains cabarets de Bucarest. De même que ce 'spécifique' roumain si suspecté et raillé du film n'est pas une représentation langoureuse et bucolique, (...) de même les faubourgs avec leurs pauvres diables ou leurs hommes de cœur, ou le monde hermétique et éblouissant des bars bucarestois ne sont pas représentatifs et ne sauraient offrir qu'une image arbitraire ou très fragmentaire, sinon tout à fait fautive, du roumain authentique »¹⁶. Ces assertions sont valables aujourd'hui encore. Sans quoi un film « folklorique » — d'ailleurs correct et appliqué dans son genre — comme *Les âges de l'homme* d'Alecu Croitoru, évoluant parmi les danses et les traditions populaires (qui semblent reconstituées pour un festival au Musée du Village) du Maramureș jusqu'à la Dobroudja, devrait être considéré comme l'œuvre la plus représentative, voire le chef-d'œuvre du cinéma roumain! De même, que les B.D. de Mircea Drăgan pourraient prétendre représenter une quintessence, à cause des reflets d'une mentalité de banlieue, d'un sous-univers de maraudeurs et d'escrocs.

Or, le film national, le film roumain, est tout à fait autre chose. Ç'aurait pu être *Le Hachereau*, si la hâte et l'incompétence ne l'avaient poussé à l'échec. Ç'aurait pu être n'importe quel film historique — ou actuel — ayant réalisé un portrait type. Michel le Brave, comme personnage de l'histoire, a été une telle personnalité; celui du film, hélas, beaucoup moins. Mythique, historique ou fictif, aucun personnage de valeur nationale n'a pu subsister, séduisant et attachant, dans la conscience du spectateur, tels que se sont imposés un Zorba le Grec ou un Toto le Bon de *Miracle à Milan*. Pas un seul motif de notre *mélòs* populaire n'a pu s'imposer grâce à un film, ainsi que

ce fut le cas pour le *sirtaki*, qui doit sa célébrité à la contribution d'un musicien intelligent de la taille de Theodorakis, et pourtant de pareils motifs abondent dans notre folklore musical: il suffit de rappeler, par l'analogie des rythmes, la *Ciuleandra*. Victor Iliu avait compris la possibilité de construire un film entier sur les suggestions de la musique populaire: « J'ai trouvé dans la *musique populaire* de la Transylvanie nombre de modèles pour le rythme et le mouvement, intérieur et extérieur, du montage des films, pour le jeu des acteurs, etc. ». Et, poursuivant son raisonnement, Iliu ajoutait: « Étudier les modèles parfaits qui cristallisent les sentiments profonds du peuple et se laisser emporté par leur dynamisme à la fois savant et simple est le seul moyen de trouver le mouvement authentique du film roumain. (Ceci n'est point une exagération ni une vaine présomption.) Jouissant d'un prestige égal, la *poésie populaire* peut être placée au même rang que la musique: surtout les ballades (*Toma Ali-moș*, par exemple, qui est un modèle merveilleux de composition de rythmes et de cadences parfaitement articulées dans leur unité. J'ai pensé à cet exemple si frappant. Il y en a d'autres. Un *brîu* du Banat, une *hațegana*, une *jiana*, une *în-vîrtita*, les danses de Maramureș, de la Țara Oașului, de la plaine, de la montagne!) »¹⁷. Évidemment, ces observations succinctes ne sont que le noyau stimulant d'idées qui auraient dû être développées et approfondies par la suite.

Mais ce n'est pas seulement le folklore qui doit être étudié et valorisé, parce que le folklore — quoique déterminant — est loin d'épuiser les ressources et les significations de « l'âme roumaine ». Il faut tenir compte sans cesse du fait que la « spécificité nationale » n'est ni une pièce de musée, vénérable mais inerte (du Musée d'Ethnographie et de Folklore, par exemple), ni un concept abstrait, fabriqué dans un laboratoire par les philosophes de la culture. L'âme d'une

nation, comme le mot lui-même l'exprime, est une entité vivante, en pleine activité, qui subit un processus permanent d'absorption et d'expansion. Et, avant tout, cette âme appartient au présent actif, elle unit toute la richesse du patrimoine traditionnel avec tous les signes de l'avenir et elle bénéficie d'une évolution prévisible en ce qui concerne ses directions fondamentales — qui nourrissent la nouvelle vie morale de la nation. Par un contact direct avec la réalité, avec l'existence complexe du peuple qui construit le socialisme, les cinéastes apprendraient facilement le secret de la composition plus ou moins « mystérieuse », de la spécificité nationale. A cet égard, l'appel de Nicolae Ceaușescu est aussi noble qu'efficace: « La source principale d'inspiration pour l'homme d'art (...) doit être la vie et le travail héroïque de notre peuple, des constructeurs (...) du nouveau régime social. C'est la source vivifiante qui peut anoblir n'importe quelle œuvre, faire de l'artiste un créateur immortel de valeurs. Ceux qui désirent vraiment être de grands artistes et rester toujours jeunes, ceux qui souhaitent que leurs œuvres demeurent à jamais dans le patrimoine de la culture doivent boire l'eau limpide, fraîche et réconfortante de cette source, se nourrir de la sève toujours pure et vigoureuse de la spiritualité de notre peuple, de sa grandiose activité créatrice »¹⁸.

De même que la spiritualité d'un peuple — « l'âme nationale » — est toujours authentique, comme la vérité même. Le film non plus ne doit être trompeur. Or, l'un des grands périls qui guettent le cinéma, dès qu'il se constitue en spectacle, est celui de mentir. Adorno dit que le film est un loup caché dans une peau de mouton et Jerzy Toeplitz parle de « films inventés »: « Il y a dans le répertoire de la cinématographie mondiale un immense nombre de films 'inventés', fabriqués d'après une recette qui reste immuable depuis des années.

Je les appelle 'inventés' parce qu'ils n'ont rien de commun avec l'aspect réel du monde et des gens et — c'est ce que je voudrais souligner fermement — parce qu'ils ne reflètent pas le cours libre de la pensée créatrice, qui vise à révéler aux spectateurs leur propre monde. Les films que j'appelle 'inventés' ne reflètent ni la réalité extérieure, ni celle intime, des pensées, des sentiments et des aspirations de leur auteur. Et nous devons rappeler que dans une œuvre d'art ces deux réalités fusionnent d'habitude en une seule »¹⁹. En poursuivant son discours, Toeplitz ajoute: « Il serait trop facile de s'imaginer que pour connaître une nation par le truchement du cinéma il suffirait de représenter d'une manière correcte les mœurs et les habitudes d'un certain milieu. Le spectateur intelligent désire connaître de l'homme non ses qualités extérieures, mais celles intérieures, c'est-à-dire ses pensées, ses aspirations. Qui plus est: comment peut-on comprendre l'homme moderne si l'on ne connaît pas son passé? (...) Aucun auteur ne pense, quand il travaille, à un public étranger et pourtant il arrive, et les expériences pratiques le démontrent, que ce sont justement les films par excellence nationaux, apparemment inaccessibles aux étrangers, qui — s'ils sont traités avec sincérité et profondeur — sont lisibles et intéressants pour le public étranger »²⁰.

Dès lors, à condition d'être sincères et profonds, et surtout de se nourrir « de la sève toujours pure et vigoureuse de l'esprit de notre peuple, de sa grandiose activité créatrice » — nos cinéastes ont la chance de devenir de « grands artistes », de s'exprimer par des œuvres représentatives, en des synthèses inédites, originales, importantes non seulement pour la culture nationale, mais aussi pour celle universelle. Par analogie avec la position politique et économique de la Roumanie contemporaine, notre cinéma

peut devenir, lui aussi, une *plaque tournante*, sur laquelle seront inscrits les signes les plus complexes, les plus divers et les plus colorés de « l'âme roumaine ». D'une âme qui sera aussi une authentique âme européenne — grâce aux qualités de rationalité, de réalisme, de plasticité — sur l'écran de laquelle se seront ajoutés de précieux apports mélangés dans un alliage nouveau et inédit et enrichi par les influences des peuples voisins, de l'Orient comme de l'Occident.

Encore dans l'adolescence, le cinéma roumain doit passer à la maturité, devenir adulte; et pour ce faire il doit acquérir la conscience — théorique et artistique — de sa situation privilégiée. Car c'est un cinéma qui n'est pas guetté par le profit de type capitaliste, et qui peut se dédier au profit moral et esthétique, non pas d'une classe, mais du peuple entier, en reflétant avec vigueur et passion la réalité de la vie nationale, nourrie de la sève de l'histoire et surtout de l'actualité génératrice d'une nouvelle civilisation. Issu d'une « impulsion politique », notre essai s'achève dans la même clef parce que nous faisons partie de ceux qui — comme le dit Aristarco — voient dans la politique tout ce que regarde le « polis », la « civitas », la manière dont les gens réussissent à vivre ensemble, à mesurer et à résoudre le problème du régime social le plus juste et le plus ouvert au progrès, qui représente le début et la garantie de toute culture et de toute civilisation. Le « polis » — devenu aujourd'hui la nation socialiste — et ses problèmes aussi profonds que vastes, à l'égard desquels le cinéma ne saurait rester, à aucun prix, indifférent.

Et il ne le restera pas, l'histoire se tient pour garante. Tôt ou tard, c'est la vie qui l'obligera à mûrir, donc à créer des œuvres de valeur, représentatives, d'un caractère d'autant plus universel qu'elles

seront plus authentiquement nationales, expression d'une « âme » de plus en plus précieuse et appréciée dans le monde: ceci n'est point une exagération — aurait dit Iliu — ni une vaine présomption.

Contrairement aux préjugés « universalistes » ou cosmopolites, nous dirons, avec le peintre Șirato et avec Dan Hăulică: « Oui, l'art a une patrie! »²¹. Et nous ajouterons expressément: l'art du film au même titre que les autres.

¹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Bucurest, s.d., p. 173.

² Titu Maiorescu, *Critice*, Bucurest, 1966, p. 394.

³ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației moderne române*, Bucurest, 1972, p. 479.

⁴ Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 183.

⁵ Karl Jaspers, *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, München, 1966, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 87–93.

⁷ T. S. Eliot, *Zum Begriff der Kultur* (traduction), Frankfurt am Main, 1961, p. 126.

⁸ Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 176.

⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucurest, 1941, p. 1887.

¹⁰ Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Bucurest, 1969, 71–72.

¹¹ In K. Marx – F. Engels, *Despre artă și literatură*, Bucurest, 1953, p. 27.

¹² Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 180.

¹³ *Ibidem*, p. 174.

¹⁴ *Ibidem*, p. 182.

¹⁵ Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, anthologie par Bianca Sofia Iliu et George Littera, Bucurest, 1973, p. 155.

¹⁶ *Ibidem*, p. 155.

¹⁷ *Ibidem*, p. 166.

¹⁸ Nicolae Ceaușescu, *Cuvintare la intilnirea cu oamenii de artă și cultură*, in *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 5, Bucurest, 1971, p. 464–465.

¹⁹ In *Cinema e civiltà*, a cura di Piero Gadda Conti, Firenze, 1960, p. 91.

²⁰ *Ibidem*, p. 97.

²¹ Dan Hăulică, *Critică și cultură*, Bucurest, 1967, p. 373.

Quoique d'un abord difficile et nécessitant un potentiel artistique spécial, la pièce *Puterea și adevărul* (La Force et la vérité) de Titus Popovici s'est prêtée à deux nouvelles versions scéniques, présentées avant la fin de la saison théâtrale 1972/1973 et signées l'une par Liviu Ciulei, au théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra », l'autre par Gh. Harag, au Théâtre de Tg. Mureș, section roumaine. Les modalités en ont été diamétralement opposées, le premier spectacle impliquant le public dans l'action, le second faisant reculer l'histoire de la perspective du présent. Liviu Ciulei s'est proposé d'accentuer la tension dramatique, d'analyser par le détail les culpabilités et les causes qui les ont engendrées. La vision de Harag, plus simple, nous offre une reconstitution logique de la structure de la pièce, dans une succession démonstrative, partant de l'attitude contemporaine à l'égard des abus ou des inconséquences politiques d'il y a 20 ans. A travers ce recul, le dramatisme des confrontations s'est dilué. Mais leur contenu d'idées, un profond discernement du rapport entre la force et la vérité, a gagné des contours tranchants.

Le Théâtre National « I. L. Caragiale » nous a offert, après la première de la pièce *Dona Diana*, de Camil Petrescu, qui constituait le dernier événement théâtral de la saison passée, *Trei frați gemeni venețieni* (Trois frères jumeaux vénitiens) d'Antonio Mattiuzzi, dans la mise en scène de David Esrig et la scénographie de I. P. Udriște. Le texte n'est qu'un prétexte scénique pour le jeu à l'état pur, exercices corporels et vocaux et pantomime. Le spectacle englobe deux modalités stylistiques: le grotesque hallucinant avec la gesticulation et la typologie codifiées de la *Commedia dell'arte*. La discordance est visible. Cependant, l'interprétation de G. Dinică et de Marin Moraru — le premier abordant une attitude simple, un humour sec, distribué avec parcimonie, le second apportant

THÉÂTRE-THÉÂTROLOGIE

l'exubérance de l'expressivité physique — est remarquable (le Théâtre National ayant obtenu avec ce spectacle « Le prix spécial du jury pour le meilleur spectacle populaire » 1973 au BITEF).

La saison 1973/1974 témoigne, d'ailleurs, que celle précédente, d'un effort à promouvoir la dramaturgie originale. Le théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » a présenté à ses spectateurs les pièces: *Casa de mode* (La Maison de modes) de Th. Mănescu et *Între noi doi n-a fost decît tăcere* (Entre nous deux il n'y eut que du silence) de Lia Crișan. La texte de Th. Mănescu fait des emprunts au genre policier, en s'efforçant de surprendre l'atmosphère fébrile d'un « suspense » dilaté, qui a pour point de départ l'un des moments significatifs de notre histoire. La pièce, qui est un jeu compliqué de questions et d'énigmes, est admirablement soutenue par ses interprètes. Le metteur en scène Valeriu Moisescu a misé sur le succès d'une excellente distribution, à laquelle s'ajoutent le rythme et la tension spécifiques au genre. Par sa facture dramatique comico-satirique, la pièce de Lia Crișan *Între noi doi n-a fost decît tăcere* (qui pose le problème de la concurrence, sur le plan de la hiérarchie sociale, et celui de la probité sociale, thèmes assez bien as-

saisonnés d'humour, de situations faussement idylliques, d'une poésie mièvre) offre les prémisses d'un spectacle relaxant, le rythme créé par le metteur en scène Petre Popescu et par les interprètes contribuant à assurer son succès auprès du public. La pièce *Sîmbătă la Veritas* (Samedi au Veritas) de Mircea Radu Iacoban, présentée en première au Théâtre Giulești, dans la mise en scène de Geta Vlad, est un débat éthique ayant pour thème la vérité, les obligations morales que nous avons envers nous-mêmes et envers ceux qui nous entourent. L'auteur plaide pour l'intégrité et la probité, en tant que coordonnées humaines. La qualité du texte consiste dans la spontanéité du verbe, dans l'attrait de la modalité littéraire avec laquelle est abordé le plaidoyer, ces moyens lui faisant éviter les clichés arides et le ton didactique. La discrétion des procédés scéniques est compensée par une interprétation homogène de l'ensemble, en accord avec les partitions dramatiques et la tension des débats.

Un texte représentatif, signé par D. Solomon, *Diogene cîinele* (Diogène le chien), a été mis en scène au Théâtre de Ploiești. L'auteur s'est proposé de nous émouvoir par des idées transfigurées pour le théâtre. Le dialogue socratique naît autour des disputes sur la liberté et ses limites, sur l'isolement, le conflit, soluble, individu-société. Le spectacle, dans la mise en scène d'Emil Mandric, cherche en premier lieu à atteindre l'essentiel, les idées enchaînées avec rigueur acquérant aussi une consistance imagée, ce qui leur confère de la fluidité et de l'accessibilité. La scénographie, parfois arbitraire ou violemment inventive, a été compensée par l'équilibre et la finesse de l'interprétation collective.

La section roumaine du Théâtre d'État de Oradea a absorbé l'une des dernières œuvres dramaturgiques de Paul Everac, *Cititorul de contor* (L'Homme qui lit le compteur), pièce en train d'être montée

aussi par d'autres scènes de notre pays. Cette « comédie tragique en deux parties » (c'est le sous-titre donné par son auteur) présente la structure d'un essai. Fidèle à sa modalité de regarder avec compréhension tout ce qui est humain, les qualités comme les défauts, Paul Everac s'arrête sur un cas de conscience : la crise existentielle d'un intellectuel qui confronte ses actes, ses réalisations et ses aspirations avec le passé, avec soi-même, avec sa famille et ses amis. Ses incertitudes se dissoudront, au cours d'un profond processus d'analyse, en compréhension et en libération. Le spectacle de Nicoleta Toia traduit avec une assurance professionnelle l'intime investigation proposée par l'auteur.

Au répertoire indigène, promu avec priorité au cours de cette première partie de la saison, nous ajouterons la reprise de quelques textes classiques : *Istoria ieroglică* (L'Histoire hiéroglyphique), adaptation théâtrale de Cătălina Buzoianu d'après Démètre Cantemir, au Théâtre de Jassy, révèle des qualités dramaturgiques insoupçonnées. Le metteur en scène a fait preuve, une fois de plus, d'une inépuisable imagination plastique dans la solution de quelques moments importants dans le déroulement du trame, qui constitue d'ailleurs le mérite primordial de ses mises en scène. Malheureusement, le spectacle n'atteint pas le niveau de la modalité théâtrale abordée. Des éléments de fiction (costume, masques, décor), suggestifs ou oniriques, se mêlent aux accessoires traditionnels des mises en scène historiques.

Un moment théâtral important a été réalisé, sur la scène du Théâtre National de Cluj, par deux jeunes créateurs : le metteur en scène Alexa Visarion et le scénographe Vittorio Holtier. La mise en scène de la pièce *Meșterul Manole* (Maître Manole) de Lucian Blaga révèle une intéressante vision scénique du texte, qui s'efforce à justifier le sacrifice par le sens de responsabilité collective du héros

et de ses neuf apprentis. Le metteur en scène a imposé aux acteurs des modalités expressionnistes d'interprétation et un rythme alerte dans la succession des événements, ce qui a contribué à éclipser les vertus poétiques du texte au bénéfice de la théâtralité. Le décor suggestif, créant de multiples et d'ingénieux espaces de jeu et imprimant un certain rythme au déroulement de l'action, mérite une mention spéciale.

En dehors de ces deux premières de pièces roumaines, le Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra » a inscrit au répertoire l'une des œuvres les plus intéressantes de la dramaturgie étrangère contemporaine, *Les Nouvelles souffrances du jeune « W »*, par l'écrivain allemand Ulrich Plenzdorf. Tout en y introduisant des interférences romantiques, lorsqu'il s'agit du destin tragique, insolite, du héros, qu'on associe au Werther de Goethe, l'auteur ne confère pourtant pas à son jeune personnage, Edgar Wibau, les coordonnées d'un héros d'exception. Le spectacle, réalisé par Olimpia Arghir, a axé son centre de gravité et d'intérêt sur le principal interprète, Virgil Ogășanu. Tour à tour tendre et violent, dur et sensible, l'acteur reconstitue avec chaque réplique son propre et douloureux univers d'idéaux juvéniles frustrés, à la fois dramatique et en quelque sorte comique.

Les gens de théâtre et de culture, et avec eux le pays entier (le spectacle ayant été transmis par la Télévision Roumaine), ont assisté le 20 décembre 1973, à l'approche de l'anniversaire de la République, à la solennité festive de l'inauguration du nouvel édifice du Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest. Cet événement mémorable dans l'histoire de la culture roumaine s'est produit en présence des camarades Nicolae Ceaușescu, Elena Ceaușescu et d'autres chefs du Parti Communiste Roumain et de l'État, de nombreux militants du Parti Communiste Roumain, de personnalités de la vie artistique et culturelle, de journalis-

tes et d'un large public. Dans l'atmosphère animée de l'inauguration, Nicolae Ceaușescu a pris la parole en félicitant au nom du Comité Central du Parti Communiste Roumain, du Conseil d'État et du Gouvernement, les réalisateurs du nouvel édifice, le directeur du théâtre et l'équipe artistique qui, en travaillant sur cette scène, se mettront au service des idéaux communistes de la nation. L'Artiste du Peuple Radu Beligan a exprimé, au nom du collectif théâtral, sa profonde reconnaissance pour la construction de cet édifice, qui a une signification particulière dans la vie théâtrale du pays. Le spectacle inaugural a compris les pièces *Apus de Soare* (Le Crépuscule) de B. Șt. Delavrancea et *Simfonia patetică* (La Symphonie pathétique) d'Aurel Baranga. La nouvelle édition du texte de Delavrancea a été réalisée par le metteur en scène Marietta Sadova, cependant que Aurel Baranga avait signé la mise en scène de son propre texte. Le spectacle a exigé une ample distribution, réunissant dans un déploiement de haute tension dramatique, des acteurs appartenant à toutes les générations.

Par les nombreux anniversaires et les débats organisés autour de problèmes actuels du théâtre roumain, la fin de la précédente saison et le début de la saison 1973/1974 ont rendu honneur au 30^e anniversaire de la Libération. Nous mentionnerons quelques-unes seulement des manifestations les plus importantes. Du 31 mai au 2 juin, a eu lieu à Bacău le second « Gala des récitals dramatiques » ainsi que le « Colloque républicain des critiques de théâtre ». A Piatra Neamț s'est déroulé du 7 au 14 juin le troisième « Festival des spectacles de théâtre pour la jeunesse et les enfants » et le colloque « Le Théâtre et les problèmes de la jeunesse contemporaine », dont une journée a été consacrée à la commémoration de Molière. Plusieurs membres de la section d'histoire du théâtre de l'Institut d'Histoire de l'Art y ont présenté

des rapports: Letiția Gîță, *Théâtre pour la jeunesse ou Théâtre de la jeunesse*; Simion Alterescu, *Existe-t-il une nouvelle forme de communication et d'expression du jeune acteur?*; Claudia Dimiu, *De la plus ancienne et de la plus récente représentation bucarestoise des « Fourberies de Scapin »* et Medeea Ionescu, *Pouvoir éducatif et exigence dans les spectacles destinés aux enfants*. A Cluj a eu lieu, au début de l'actuelle saison, une manifestation artistique et un symposium dédiés aux problèmes de la réinterprétation contemporaine des auteurs classiques. Les Théâtres Nationaux de Bucarest, Timișoara, Cluj et Jassy y ont présenté des spectacles sur des textes classiques roumains et universels, qui furent ensuite commentés dans le cadre des discussions théoriques réunies sous le titre: *La Dramaturgie classique et le public contemporain*. Au symposium organisé à Arad, dans le cadre des « Jour-

nées du théâtre d'Arad », entre le 3 et le 11 novembre, pour fêter les 25 ans d'activité du Théâtre National, Margareta Andreescu a présenté le rapport: *Le Théâtre militant, brève rétrospective*.

Au VII^e Congrès International FIRT, dont les travaux se sont déroulés dans l'amphitéâtre de l'Université Carolinium, à Prague, ayant pour thème « La Participation de l'acteur à la réforme du théâtre de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle » ont participé, de l'Institut d'Histoire de l'Art, Letiția Gîță, Claudia Dimiu, Ion Cazaban. *Reinhardts Jedermann; Laufbahn auf der rumänischen Bühne* est le titre du rapport présenté par Margareta Andreescu à la Conférence Internationale des cadres enseignants et de recherche théâtrale de Salzbourg, sur le thème « La mise en scène: documentation, recherches et enseignements ».

Medeea Ionescu

Inaugurées au cours de l'été 1972, les « Vacances musicales de Piatra-Neamț » peuvent, depuis, être comptées parmi les manifestations musicales périodiques les plus méritoires dont la province honore et enrichit la vie artistique du pays. Organisées annuellement par le Comité de la Culture et de l'Éducation Socialiste départemental de Piatra-Neamț, ainsi que par le Conservatoire de musique « Georges Enesco » et la Philharmonie « Moldova » de Jassy, les « Vacances musicales de Piatra-Neamț » sont nées de la nécessité d'instituer pour les étudiants des conservatoires de Jassy, Cluj et Bucarest un stage de pratique non seulement artistique, mais aussi en général sociale et culturelle. Il s'agit par conséquent d'une part d'un festival soutenu par des ensembles et des solistes divers, parmi lesquels — obligatoirement — ceux que fournissent les institutions d'enseignement musical supérieur d'une part, et d'autre part de cours de perfectionnement dans le domaine de l'interprétation et de la composition; ce sont surtout ces derniers qui impriment aux « Vacances musicales de Piatra-Neamț » leur empreinte particulière, puisque de ce point de vue elles représentent une première initiative sur le plan national; aussi, est-ce cet aspect que les organisateurs se proposent de développer à l'avenir.

A leur reprise de 1973 (25 juin — 15 juillet), les « Vacances musicales de Piatra-Neamț » ont déployé tant dans la ville même que dans les environs, une grande variété de concerts, auditions, récitals, dans des milieux culturels et sociaux eux aussi des plus divers (salles de théâtre, de bibliothèque et de musée, clubs ouvriers, maisons et foyers de culture, etc.). Les ensembles et les artistes consacrés, ainsi que les jeunes musiciens fraîchement émoulus du conservatoire ou encore étudiants se sont partagé la tâche de

soutenir le festival. On a pu donc écouter à côté de l'orchestre symphonique et de la chorale « Gavriil Musicesco » de la Philharmonie de Jassy, des ensembles — jeunes par l'âge de leurs membres, mais aussi quelquefois, par le leur propre —, tels l'orchestre symphonique, l'ensemble choral « Animosi » et le Quatuor à cordes du Conservatoire de Jassy, à côté de musiciens de réputation bien établie (le chef d'orchestre Ion Baciuc, la pianiste Sofia Cosma, le violoniste Mihai Constantinescu ou le tout jeune Sabin Păutza, compositeur et chef de la chorale « Animosi »), toute une série d'étudiants des classes de direction d'orchestre et de violon des Conservatoires de Jassy et de Cluj ou de la classe de chant du Conservatoire de Jassy, etc. (précisons que cette fois ce furent seulement les étudiants des deux conservatoires mentionnés qui ont apporté leur contribution aux concerts du festival).

Les cours d'interprétation ont couvert toute une gamme de spécialités: piano (Sofia Cosma), violon (Mihai Constantinescu), chant (Ella Urmă), musique de chambre (George Hamza), direction d'orchestre (Ion Baciuc), direction de chœur (D. D. Botez).

Il convient de mentionner tout spécialement le cours de composition tenu par Ștefan Niculescu, lequel — dans un cadre organisationnel nouveau — proposa une nouvelle formule de spécialisation des futurs compositeurs, en partant d'une reconsidération des principes de syntaxe musicale. Les cours furent accompagnés d'une démonstration pratique, c'est-à-dire par l'audition d'un ouvrage d'équipe, élaboré préalablement — suivant les nouveaux principes syntactiques — par sept compositeurs: Corneliu Cezar, Lucian Meșianu, Octav Nemeșcu, Ștefan Niculescu (Bucarest), Sabin Păutza, Vasile Spătarelu, Anton Zeman (Jassy).

Enfin, une table ronde ayant comme thème « Les problèmes de l'éducation musicale des jeunes » a réuni, la veille de

la clôture des « Vacances musicales de Piatra-Neamț », des spécialistes de Jassy, Piatra-Neamț et Bucarest: pédagogues — professeurs de conservatoire (parmi lesquels Mihai Cozmei, directeur du Conservatoire de Jassy et un des principaux animateurs de cette manifestation, George Pascu, Gabriela Ocneanu, Ștefan Niculescu) et professeurs de musique (Vasile Vasile) —, des critiques et des musicologues (Radu Stan, Gheorghe Firca, Clemansa Firca, Costin Cazaban), aussi bien que des journalistes et des rédacteurs à la Radio-Télévision (Cristian Livescu, Mihai Moldovan), sans oublier de mentionner, pour finir, la présence d'un certain nombre d'étudiants.

Clemansa Firca

LE VI^e FESTIVAL MUSICAL INTERNATIONAL « GEORGES ENESCO »

(Bucarest, 11—18 septembre 1973)

Placés sous le signe de leur grand devancier, la musique roumaine et ses meilleurs messagers ont fait entendre leur voix, lors du VI^e Festival Musical International « Georges Enesco », dans le concert de la culture artistique de notre temps. A cette occasion, Bucarest a été l'hôte de solistes et d'ensembles de musique instrumentale et vocale de haute qualité, venus de nombreux pays afin de participer à l'importante fête musicale roumaine qui grâce à la tenue des précédentes sessions du Festival a été consacrée comme un événement significatif de la vie artistique internationale.

Concentré sur la durée de huit jours, le Festival s'est déployé en multiples beautés. La création du grand maître roumain se trouva au centre même de l'attention des artistes étrangers. Ainsi, Ghen-nadi Rojdestvenski, l'excellent chef d'or-

chestre soviétique qui, à la tête de l'ensemble symphonique de la Radio-Télévision moscovite — celui-là même avec lequel il avait déjà visité auparavant la Roumanie —, atteint à une impressionnante communion de l'interprétation musicale, a exécuté *l'Ouverture de concert sur des thèmes en caractère populaire roumain*, op. 32, l'une des œuvres représentatives du maintien et du développement du filon folklorique chez Enesco, à l'époque de sa maturité créatrice. Ensuite, l'interprétation de la *III^e Sonate pour piano et violon, en caractère populaire roumain*, op. 25, par Yehudi et Hepzibah Menuhin, restera comme un moment de grande émotion artistique dans l'histoire des Festivals « Enesco », grâce auquel cette sixième reprise acquit un poids spécifique, impossible à confondre... L'interprétation de ce « chef-d'œuvre clef » de la création énesquienne ne saurait se concevoir sans une pénétration à fond de l'univers poétique du folklore roumain et sans une expression imbue d'authentique saveur de ces fines inflexions instrumentales d'une incom-

parable force d'évocation, par lesquelles le compositeur a su rendre la nature et l'ambiance des contrées natales. Disciple d'Enesco — et pas seulement le long de précieux instants passés ensemble à la villa « Luminiș » de Sinaia — en fait aussi par toute cette action de prolongement du style d'interprétation de son maître, Menuhin nous a offert quelques heures de charme puisées à l'art du grand virtuose, dont il a hérité et qu'il possède jusque dans ses plus secrètes nuances. Le culte de Beethoven, autre legs d'Enesco, a fortement marqué aussi les concerts de Menuhin, qui ont compris la dramatique *Sonate en ut mineur*, n° 7 ainsi que l'olympien *Concerto en Ré majeur*.

Mais le Festival a également été l'occasion d'autres « revoirs » agréables, avec des artistes connus et déjà appréciés par le public bucarestois: la vitalité et l'art raffiné du directeur d'orchestre Georges Prêtre furent retrouvés dans son interprétation de la *I^{re} Symphonie* de Mahler; la présence de Mahler au programme du Festival a été particulièrement opportune, si l'on se rappelle que l'illustre compositeur — chef d'orchestre génial, par ailleurs — fut l'un des premiers à interpréter la musique d'Enesco devant le public américain (*I^{re} Suite*).

L'une des caractéristiques positives de cette sixième reprise du Festival « Enesco » a été le nombre — considérable, pourrions-nous dire, toutes proportions gardées — de *nouveaux noms* d'artistes et d'ensembles proposés au public roumain. Les auditeurs aussi bien manifestèrent-ils l'intérêt escompté pour ces manifestations qui portaient en elles-mêmes la garantie de la qualité unie au charme de l'inédit. Philippe Entremont, par exemple, illustra avec sa brillante virtuosité mariée à une sensibilité toute particulière du coloris sonore un nouvel aspect de l'école de piano française. Les « Madrigalistes de Prague » nous apportèrent le message de l'art polyphonique de jadis (Monteverdi) et de nos jours (le praguais

Petr Eben), en nous le transmettant par leur ensemble, imposant de musicalité et de raffinement. L'orchestre de chambre « Collegium Aureum », l'un des ensembles du genre les plus renommés de la République fédérale d'Allemagne, présenta un programme classique de grande fraîcheur, au cours duquel entre Bach et Mozart étaient intercalés les maîtres de la période de transition, depuis la grande tradition polyphonique au classicisme viennois, tels que Johann Christian Bach et Karel Stamitz. « Les Solistes de Sofia », orchestre de chambre également, illustrèrent les notables progrès accomplis ces derniers temps par l'école d'interprétation musicale bulgare, en matière de sérieux et de culture des styles. Enfin, le Quatuor à cordes « Tokyo » a démontré à quel point la virtuosité technique — souvent stupéfiante — des instrumentistes japonais peut s'allier avec une fine intuition du vrai expressif des chefs-d'œuvre de la littérature musicale européenne d'hier et d'aujourd'hui.

Comme il fallait s'y attendre cependant, le Festival fut en tout premier lieu établi sur la contribution des forces représentatives de l'interprétation musicale roumaine. Nous eûmes ainsi la possibilité d'apprécier la manière dont s'étaient préparés nos différents grands orchestres — celui de la Philharmonie bucarestoise « Georges Enesco » (directeurs: Mircea Cristescu et Georges Prêtre — France); celui de la Radio-Télévision Roumaine (directeurs: Iosif Conta et Samo Hubad — Yougoslavie); celui de la Philharmonie « Moldova » de Jassy (directeur: Ion Baci) — afin d'accueillir en tout honneur l'événement, mais aussi — cela allait de pair — afin d'affronter avec des chances de réussite la compétition artistique occasionnée par le défilé de si nombreux ensembles sur le podium du Festival. Plus réduits en ce qui concerne le nombre des membres, mais réputés par l'extrême signolage de leurs interprétations, d'autres ensembles vinrent aussi se ranger auprès

des précédents: ce furent la Chorale « Madrigal » dirigée par son chef Marin Constantin et l'orchestre de chambre « București » confié à la baguette de Ion Voicu, notre violoniste de grand prestige qui l'anime non seulement en tant que tel mais aussi comme directeur. Celui-ci, d'ailleurs, ainsi que Valentin Gheorghiu, le pianiste roumain de grande renommée internationale, furent présents eux aussi comme solistes des concerts symphoniques, aux côtés des hôtes étrangers.

C'est cependant sur deux plans que la création musicale roumaine contemporaine a été brillamment représentée: le quatuor à cordes d'une part, l'opéra et le ballet d'autre part. Quelques ensembles instrumentaux de première main présen-

tèrent au Festival une gamme variée d'ouvrages roumains; de même, sur les quatre spectacles d'opéra offerts au cours du Festival, trois ont été consacrés à la création indigène (Enesco, Gheorghe Dumitrescu, Cornel Trăilescu); le « Madrigal », lui, prit part au Festival avec un répertoire composé pour sa meilleure part de morceaux de musique chorale roumaine contemporaine (Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, etc.). Pour finir, Gheorghe Zamfir et son orchestre illustrèrent la virtuosité et la fantaisie par lesquelles les richesses éternelles du folklore roumain sont présentées de nos jours au cours de concerts donnés à travers le monde.

Alfred Hoffman

Il y a exactement un an, dans les pages de cette même revue nous avons le plaisir de faire part à nos lecteurs de la réorganisation des Studios Cinématographiques de Bucarest. En annonçant la constitution de cinq nouvelles Maisons de production, à régime autonome, nous exprimions l'espoir que ce changement radical pourrait augmenter et accélérer le rythme de la production tout en diversifiant les sujets abordés. Et nous voici aujourd'hui en mesure d'affirmer que le nouveau système s'est avéré en effet bien plus avantageux, tant pour les réalisateurs que pour le public.

A part le fait que les nouveaux films appartiennent aux genres les plus divers (phénomène que nous avons d'ailleurs analysé dans le numéro précédent de cette revue), ce qui caractérise la saison '73 c'est d'avoir lancé toute une fournée de jeunes débutants pleins de talent. De nouveaux metteurs en scène — tels que Dan Pița, Mircea Veroiu et Mihai Constantinescu —, des directeurs de photographie — tels que Iosif Demian, Călin Ghibu, Dan Platon, Ion Marinescu —, ou des comédiens — tels que Vlad Rădescu, Adina Popescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, etc., — ont démontré qu'à part leur dons naturels ils peuvent aussi faire preuve d'un professionnalisme sans défaut. Ainsi après que Dan Pița et Mircea Veroiu aient présenté au public, au début de cette année, leur excellent diptyque *Nunta de piatră* (Noces de pierre), un autre metteur en scène vient de nous proposer son premier long-métrage. Il s'agit de Mihai Constantinescu. En fait, son nom avait déjà paru sur bien des génériques, mais en tant qu'assistant réalisateur. C'est seulement avec *Despre o anume fericire* (A propos d'un certain bonheur) qu'on lui a offert la chance de tenir les rênes, chance qu'il a d'ailleurs pleinement mérité. En tout premier lieu nous devons le féliciter pour avoir choisi de commencer sa carrière de metteur en scène avec un film d'actua-

FILM-FILMOLOGIE

lité, genre qui, dans le cinéma roumain, malgré tous les efforts, n'arrive que très rarement à s'élever au niveau des exigences.

A *propos d'un certain bonheur* nous propose un débat sur un thème particulièrement intéressant, celui du rapport existant entre l'accomplissement du destin personnel et l'utilité sociale de l'individu. Dans le scénario, signé par Constantin Chiriță et Andrei Blaier (en fait l'écrivain C. Chiriță a adapté pour les besoins de l'écran l'un de ses derniers romans *Pasiuni* (Passions)) le réalisateur a trouvé une base généreuse pour développer son discours moral. Le conflit est mené de façon habile. Deux ex-collègues de polytechnique, une fois établis dans leur métier, découvrent que leur amitié est condamnée à être détruite, non pas par le temps et les distances mais bien par le fait qu'ils n'ont pas le même point de vue en ce qui concerne la vie et les devoirs de l'homme vis-à-vis de la société à laquelle il appartient. Nous savons gré à Mihai Constantinescu pour le tact et la sensibilité avec lesquels il a su distribuer les accents en faisant de ce film, très équilibré, un témoignage honnête et pondéré sur notre monde. Irréprochable du point de vue de la mise en scène, du

choix des acteurs (Ion Caramitru, Ovidiu Moldovan, Tamara Crețulescu, etc.) et du travail des chefs opérateurs (Grigore Ionescu et Ștefan Horvath), ce film n'a pas toutefois l'éclat qu'on serait en droit de prétendre d'une « opera prima ».

Avec *Dragostea începe vineri* (L'Amour commence Vendredi), le metteur en scène Virgil Calotescu et son scénariste Francisc Munteanu ont voulu faire un film sur la jeunesse, sur l'amour. Belle initiative. Malheureusement le résultat est décevant à cause de la superficialité du scénario et de la légèreté avec laquelle le réalisateur a accepté de le transposer en images, sans faire le moindre effort pour combler ses lacunes. Etant si souvent abordé, le thème de l'amour est devenu beaucoup plus difficile qu'il n'en a l'air. En effet, il n'y a qu'une grande subtilité et discrétion, que la poésie et l'authenticité des personnages, qui peuvent sauver ce genre de film du piège des lieux communs. Or, c'est justement l'authenticité qui fait défaut à l'œuvre dont nous nous occupons. Ayant une vaste expérience dans le domaine du film documentaire, Virgil Calotescu a fait tous les efforts pour assurer un cadre véridique à l'action, mais comme les héros manquaient de naturel, ses efforts se sont avérés inutiles.

C'est un reproche similaire que nous pourrions adresser au film *Parașutiștii* (Les Parachutistes) de Dinu Cocea. Malgré le fait que les scénaristes étaient assez nombreux (L. Tarco, Gh. Benjamin et Mihai Opriș), le sujet est resté d'une navrante pauvreté. Quant à la mise en scène, nous devons conclure, une fois de plus, que dans la carrière d'un metteur en scène le film d'actualité reste l'épreuve du feu, épreuve à laquelle Dinu Cocea, parachuté dans le quotidien après une trop longue randonnée historique (voir son sérial avec des « haïdouks »), n'a pas su faire face.

Au début de cet article nous disions que, au total, la production de l'année '73 s'est avérée beaucoup plus variée, du

point de vue des sujets traités, que les années précédentes. Ainsi, par exemple, nous avons pu voir un film de montage *Lumea se distrează* (Le monde s'amuse). Le titre, suggestif par lui-même, démontre qu'il s'agit d'une comédie *sui generis*. Les auteurs, Dumitru Fernoagă et Alecu Croitoru, après avoir vu dans les archives plus d'un quart de million de mètres de film, ont choisi toute une série de séquences illustrant la façon bizarre dont les gens du vingtième siècle aiment s'amuser. Depuis Lumière jusqu'à ce jour, l'humanité a inventé les plus étranges « amusements », au bout desquels, guette souvent le visage sombre de la mort.

Le film *Vifornița* (La Tourmente), de Mircea Moldovan, nous offre une page d'histoire contemporaine. Le metteur en scène continue ici une investigation de la vie des villages, investigation qu'il avait commencée avec son premier film *Frații* (Les Frères). Cette fois-ci il remonte le fil du temps pour nous présenter des événements passés il y a vingt ans, du temps de la collectivisation de l'agriculture. Le titre du film, *La Tourmente*, a une valeur métaphorique. Il est vrai que toute l'action se passe pendant une terrible tempête de neige, qui couvre les maisons des villages, mais ce n'est pas de cette tempête-là que veulent parler les auteurs, mais d'une autre, bien plus grave, déclenchée dans l'âme des paysans par les soudains changements auxquels ils se trouvent confrontés. Le scénariste Petre Salcudeanu a fourni à Mircea Moldovan d'excellentes prémisses pour un débat passionnant sur ce moment difficile que traversa notre jeune république et que le cinéaste a su illustrer avec bonheur. C'est pourquoi ce film respire une sincérité de bon aloi, à laquelle son auteur devra joindre, à l'occasion de ses prochains films, une plus grande inventivité du découpage et de la formule cinématographique en général. Notons au passage, que l'image, qui contribua de façon décisive à la réussite du film, appartient

au débutant Ion Marinescu, fraîchement sorti de la classe d'opérateurs de l'Institut d'Art Théâtral et Cinématographique.

La seconde partie de la saison cinématographique nous a apporté deux nouveaux films de la série policière inaugurée l'année dernière par Sergiu Nicolaescu avec *Cu mâinile curate* (Les mains propres) et *Ultimul cartuş* (La dernière cartouche). Mais cette fois-ci l'estafette a été remise à une autre équipe, dirigée par Manole Marcus, qui a réalisé deux nouveaux épisodes complétant la fresque de l'après-guerre: *Conspirația* (La conspiration) et *Departa de Tipperary* (Loin de Tipperary). Disons-le tout de suite que, ainsi qu'il était d'ailleurs normal que cela arrive, la formule cinématographique a complètement changé. Tandis que Nicolaescu misait sur le suspens et le dynamisme de l'action, Manole Marcus, au contraire, préfère spéculer sur les détails, sur la psychologie des personnages et, en général, sur l'atmosphère. D'ailleurs c'est le scénario même, signé par Titus Popovici et Petre Salcudeanu, qui l'y a obligé. En effet, tandis que dans les films antérieurs le dialogue intervenait de façon plutôt sommaire, ici il s'amplifie, acquérant parfois un rôle moteur dans le déroulement de l'action. Dans les deux films, le personnage principal, le commissaire Roman, épris de justice, ne se contente plus de poursuivre les gangsters; il est aussi chargé par la Sûreté de l'État d'annihiler les minuscules groupes de la réaction qui complotent contre les nouveaux dirigeants. Les implications politiques étant plus directes, les auteurs des nouveaux films ont cherché une formule plus sobre, qui fasse ressortir la gravité des instants vécus. Et il est bien dommage que parfois ils ont confondu sobriété avec lenteur ce qui risque toujours d'ennuyer le spectateur.

L'un des films les plus controversés de l'année fut, sans aucun doute, *7 zile* (7 jours), de Mircea Veroiu. C'est devenu

fait courant de voir un jeune metteur en scène ayant débuté par une œuvre très applaudie buter sur son second film. On sait que le second film est toujours plus difficile à faire que le premier, et c'en est presque naturel puisque, d'une part, le succès oblige l'auteur du film à être conséquent à soi-même et que d'autre part, les exigences des spectateurs sont proportionnelles aux promesses de l'œuvre antérieure. Pourtant *7 jours* fait en quelque sorte exception à la règle. Mircea Veroiu confirme une fois de plus sa personnalité artistique, en nous offrant la même calligraphie minutieuse des images, le même souci, qui est presque de l'obsession, pour la perfection plastique de chaque cadre (saluons au passage la beauté de l'image, due au jeune opérateur débutant Călin Ghibu). Les séquences sont composées avec intelligence et raffinement, suivant un style très personnel. Et pourtant Veroiu a commis l'impardonnable erreur d'avoir cru pouvoir suppléer au manque de vraisemblance du scénario par une mise en scène ingénieuse. En déplaçant les accents, en misant sur l'atmosphère plutôt que sur l'action, sur l'insolite et les détails poétiques plutôt que sur la logique des faits, il s'est imaginé réussir là où d'autres avant lui avaient échoué. Il est certain qu'il aurait pu tenir son pari s'il s'était agi d'un autre genre de film, car le « policier » a ses lois très précises qui rendent impossible tout écart. Il est évident que Veroiu a voulu faire à tout prix ce qui s'appelle « un film d'art ». Mais il aurait dû savoir que lorsque la nouveauté du langage cinématographique revigore le schéma traditionnel, le « policier » exige, avant tout, action et suspense. Et, comme en l'occurrence le script de Nicolae Ștefănescu n'offrait pas une trame bien solide, la fantaisie et l'énergie créatrice du metteur en scène et de ses collaborateurs se sont dépensées en une suite d'images très belles mais dépourvues de support dramatique.

Pour le jour de l'an, Elisabeta Bostan a offert aux enfants, en guise d'étrennes, la suite de sa belle comédie musicale *Veronica*. La délicieuse petite fille Lulu Mihăescu, vedette du film *Veronica se întoarce* (*Veronica est de retour*) a eu encore une fois l'occasion de prouver ses dons exceptionnels, qui nous font penser à une nouvelle Shirley Temple. Évoluant avec grâce dans l'univers mystérieux de la forêt où elle retrouve ses vieilles connaissances, Maître Renard, le Chat Botté, la Souris Aurică et les Lapins, Veronica trouve cette fois-ci de nouveaux amis, parmi les insectes et les fourmis. Comme ce fut aussi le cas pour la première partie de la série, le scénario de *Veronica est de retour* est un simple prétexte, un canevas sur lequel les réalisateurs ont brodé avec fantaisie et humour un très agréable spectacle, scintillant comme un arbre de Noël.

Pour « Animafilm » aussi la saison '73 s'est montrée particulièrement fructueuse. C'est le lieu de remarquer que, sur les sets liliputiens de ce studio on réalise, aux prix d'un immense travail et de beaucoup de patience, de véritables bijoux cinématographiques dont le sort, hélas, est souvent bien ingrat. En effet, la plupart d'entre eux restent inconnus car le grand public les verra, tout au plus, un beau jour, à la télé, qui tue évidemment la

fascination de la couleur. C'est pourquoi l'idée d'organiser en fin d'année un gala pour y projeter les meilleurs films produits par « Animafilm » nous semble excellente. La sélection a compris des films pour les enfants et des films destinés aux spectateurs adultes. Dans la première catégorie s'est remarqué, pour son inventivité, *Parada cifrelor* (La Parade des chiffres) d'Isabela Petrașincu (qui au Festival de Téhéran a reçu le prix « Le dauphin d'or »). Parmi les œuvres pour adultes, *Galaxia* (Galaxie) de Sabin Bălașa, subtile méditation philosophique sur le thème de la genèse, a recueilli les éloges unanimes. Le film de Bălașa est fait selon la technique de la « peinture devant la caméra ». Si ses métaphores recherchées ne sont accessibles qu'aux « grands », en échange *Puiul* (Le Poussin) de Laurențiu Sirbu peut enchâter tant les enfants que les adultes. D'ailleurs, pour ses hautes qualités, et pour la façon impeccable dont il a utilisé la technique des cartons découpés, Laurențiu Sirbu a reçu au Festival de Cracovie le prestigieux Prix CIDALC. Soulignons au passage le fait que les images de la *Galaxie* et du *Poussin* ont trouvé un admirable allié dans la musique moderne et poignante du compositeur H. Maiorescu.

Manuela Gheorghiu

Au cours du XX^e siècle plus qu'à n'importe quelle autre époque, le théâtre a fait l'objet de transformations permanentes et radicales. Les indications de Marinetti ou d'Artaud, la dramaturgie de Pirandello ou de Ionescu, les spectacles de Brook ou de Grotowski se situent, au point de vue théorique et par rapport au phénomène précurseur, à des distances plus grandes que celles, par exemple, qui séparaient la préface de *Cromwell* de la poétique de Boileau ou bien le théâtre de Shakespeare du théâtre antique. Chaque nouvelle affirmation se fondait, en ce XX^e siècle, sur la négation de ce qui avait été auparavant et cette négation prenait parfois des formes si violentes que l'existence même du théâtre en paraissait menacée. Le drame bourgeois agonisait, de même que le mélodrame, de même que le théâtre du triangle, le théâtre doré, le théâtre du détail exact, le théâtre de divertissement; le spectacle d'illustration — avec ses formes qui avaient épuisé la résistance et l'intérêt du public — vivait ses derniers jours et on croyait que le Théâtre allait mourir. Au milieu de ces questions angoissantes, des négations radicales de tout ce qui avait vécu, au milieu des manifestes clamés avec véhémence par les nouveaux groupements qui proféraient des principes inédits et des lamentations de ceux qui regardaient en arrière, le théâtre se régénérerait. Certains que tout n'avait pas encore été dit au sujet du théâtre, ses praticiens le « re-pensent » et le « reformulent ». La psychologie, l'intrigue et le réalisme sont réfutés et remplacés par l'image, le langage scénique, la théâtralité. On vient d'esquisser les principes de la mise en scène avec tout ce qui en découle: les conventions, la représentation en tant qu'imitation ou négation de la réalité, la rethéâtralisation du théâtre, l'image-archétype, des relations d'un type nouveau, basées sur des réactions collectives, avec le public, etc. En même temps que les formes et les formules les plus

B. ELVIN, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX* (Le dialogue ininterrompu du théâtre au XX^e siècle), Bucarest, Ed. Minerva, 1973, 455 p. (I); 503 p. (II). Biblioteca pentru toți.

inattendues acquièrent une légitimité on arrive aussi à l'acceptation du caractère métamorphosable du théâtre. Ayant traversé des périodes de grands doutes et d'incertitudes, le théâtre réussit au cours de notre siècle à prendre conscience de soi. Et ce, grâce aux grands créateurs, dramaturges ou metteurs en scène, dont l'activité inventive s'est doublée d'un penchant pour les problèmes du théâtre, avec leurs questions et leurs solutions théoriques. C'est justement en suivant ce fil que B. Elvin rédige son anthologie de textes sur le théâtre; en mettant, notamment, les uns à côté des autres, comme des justifications théoriques, les textes les plus importants au point de vue de l'évolution dans la pratique concrète du théâtre au cours du XX^e siècle. C'est pourquoi nous trouverons dans le volume O'Neill, avec des fragments d'un journal qui contient des notes générales sur le travail de création; c'est (peut-être) la raison pour laquelle Appia n'y figure pas.

Le livre présente, en effet, « des débats concernant les œuvres et les courants importants de ce siècle, la place de l'écrivain, du metteur en scène et de l'acteur dans le théâtre, leurs rapports avec le public et avec la critique, leurs opinions réciproques respectives et, surtout, leur lutte commune afin de maintenir en vie un art en permanence menacé », ainsi que se le propose l'*Argument*. Mais le livre constitue surtout un *dialogue*, dans la mesure, justement, où les fragments sont disposés conformément à une vision de l'évolution de l'art théâtral au cours de notre siècle.

La postface gravite, elle aussi, autour des métamorphoses qui tiennent des contradictions fondamentales du théâtre, de sa condition, de l'histoire, de l'époque. Elle met en évidence la permanence et le changement, au niveau immédiatement visible, de la dramaturgie, du spectacle, de ce que l'on en pense; au niveau de chacun des termes irréductibles du théâtre: auteur, acteur, metteur en scène; au niveau esthétique, en poursuivant la dialectique parole — image — langage, réalisme — convention.

En reprenant les termes contenus dans les opinions des personnalités figurant dans l'anthologie, soit pour les expliquer, soit pour s'expliquer, B. Elvin fera plus que de tracer les lignes de force des textes inclus dans ce volume. Il définit la position de la théâtrologie roumaine à l'égard du phénomène théâtral, tel qu'il s'est constitué dans la pratique et dans la théorie du XX^e siècle, et de son évolution à venir. B. Elvin croit, d'ailleurs même, dirait-on, que les auteurs cités dans l'anthologie, au besoin éprouvé par l'homme pour le jeu et pour le spectacle, il croit à la force du théâtre, qui réside dans ses contradictions et dans ses faiblesses. En distinguant, avec plus de clarté qu'ils ne le font, le système des connexions existant entre les termes contradictoires, B. Elvin considère les moments de contestation et d'efflores-

cence comme des phases d'un dialogue ininterrompu du théâtre, dialogue qui se poursuit et dans lequel il voit la condition de l'existence et de la continuité du théâtre.

En commençant et en se terminant par la même proposition, qui proclame la continuité du théâtre et son caractère continu: *la représentation se joue sans entracte*; en poursuivant, au cours des deux parties, avec un nombre symétriquement égal de subdivisions, son évolution, soit par la contestation soit par la continuation des anciennes formes; en développant, dans le cadre de chaque problème (dramaturgie, spectacle, mise en scène, acteurs, réalisme, convention), le même thème du continuel changement, mais aussi de l'existence continue, la postface se développe pareillement à un canon. Quel que fût l'aspect mis en cause, B. Elvin en souligne le développement par étapes évolutives, faites de négations et de conditionnements réciproques, pour conclure chaque fois que l'évolution implique une transformation. Prenons, par exemple, le cas de Tchekhov. B. Elvin nous présente son destin dans les hypostases dialectiques de la lutte des contraires: son reflet dans les spectacles de Stanislavski en constitue la thèse; sa négation, au moment Maïakovsky, l'anti-thèse; sa reprise, à un autre échelon, au moment Peter Brook, signifiant, pour le moment actuel, la synthèse.

Pour que le théâtre ait atteint au degré où il se transforme en manifestation de la conscience tournée vers les questions les plus générales, vers des entités, tendance qui se fait de plus en plus sentir, il a dû passer par un processus de détachements et de retours réitérés à des échelons antérieurs. Petit à petit le degré psychologique, analytique, du fait, du discours dramatique a été transgressé, au cours d'un processus dont chaque moment signifie un point de la trajectoire. Dès lors, B. Elvin établit des connexions entre Zola — Strindberg — Dürrenmatt, entre

Ibsen—Tchékhov—Caragiale—Gorki, entre Pirandello—Brecht; et il précise que toutes les recherches et les transformations sont l'expression d'une impulsion naturelle à se surpasser soi-même: « Si le théâtre s'est engagé dans des aventures risquées, ce n'est pas pour avoir obtenu trop peu, mais bien trop au cours de ce siècle; ce n'est pas faute d'avoir réalisé ses espoirs, mais de les avoir traduit en vie et même d'une manière brillante, chacune de ses réalisations signifiant par conséquent une impossibilité pratique à continuer sur la même voie » (p. 448). L'affirmation, valable aussi bien pour le domaine de la dramaturgie que pour celui du spectacle, est plus amplement développée dans la discussion sur le réalisme. En considérant la dramaturgie de Ibsen, Tchékhov, Caragiale, Gorki, Pirandello, Brecht, au point de vue des particularités dans la manière de peindre la réalité de chacun de ses auteurs, B. Elvin affirme que les modifications successives qui ont réussi à annuler le réalisme par la convention ont été dues justement à la perfection des œuvres basées sur la modalité réaliste. En discutant du réalisme et de la convention, en tant que modalités, B. Elvin les intègre dans la théorie de l'art comme reflet de la réalité, réalité à laquelle on accède par l'imitation ou par la négation.

B. Elvin est conséquent à soi-même lorsque, en considérant les phénomènes dans une interdépendance, il relie la dramaturgie post-pirandellienne aux résultats de l'action des mouvements d'avant-garde en ce qui concerne l'art scénique, en général, et, plus concrètement, les acteurs et les metteurs en scène. Il voit à la base des transformations qui ont mené à la visualisation du théâtre l'esprit d'avantgarde et le désir d'autonomie du metteur en scène. Quoique son aperçu sur les époques de gloire de l'acteur se ressente d'une certaine nostalgie, B. Elvin admet que la relation acteur — metteur en scène est basée sur le besoin concret,

naturel, que l'un éprouve pour l'autre. Le point de résistance dans la conception de B. Elvin sur le théâtre réside en ce que parmi les termes irréductibles du théâtre — acteur, metteur en scène ou auteur — il ait refusé de se prononcer en faveur d'un seul. Au sujet de cette dispute — qui peut se prolonger à l'infini — B. Elvin se déclare pour la collaboration, tout en voyant dans le metteur en scène quelque chose de plus qu'un élément de la discorde: il représente un élément qui ne s'est pas inventé lui seul, un élément objectif, apparu à un certain degré de développement de l'art théâtral, et que le théâtrologue roumain place sur le plan esthétique, entre la réalité et son reflet: « L'acteur comprend qu'il ne peut pas se passer du metteur en scène, puisque celui-ci a parfois la possibilité de le révéler à soi-même et que souvent il est capable de servir de médiateur et de l'intégrer dans un monde différent en le défendant du ridicule de l'aparté et surtout de ses conséquences, à une époque où le public exige des spectacles d'ensemble, des spectacles qui tendent à embrasser le monde entier. Parce que le metteur en scène a toujours le don de servir de médiateur entre le réel et son reflet » (p. 472). Ce rôle de médiateur entre le metteur en scène, l'acteur et l'auteur, assumé par Elvin, lui vient de sa conception de l'art vu comme un reflet de la réalité, du théâtre vu comme un art de la parole. Il est d'avis que l'exacerbation de la mise en scène, au détriment de l'acteur, a provoqué la déroute et la crise du théâtre. Le texte a été et doit être le trait d'union entre l'acteur et le public, nous dit-il. Sa disparition du théâtre entraîne la perte du théâtre. Quant au rapport metteur en scène — auteur, B. Elvin ne nous dit rien de la nécessité de respecter l'esprit et la lettre du texte, mais il affirme que la parole est un des instruments irréductibles du théâtre. L'extrême confiance de B. Elvin dans la pérennité du théâtre jaillit de sa foi que les étapes de crise et

de dispute entre ses éléments contradictoires trouveront leur solution dans des médiations, médiations qui coïncideront, comme cela est déjà arrivé, avec les moments d'efflorescence du théâtre.

B. Elvin se déclare évidemment d'accord avec les opinions citées dans l'anthologie que, parfois, il continue. Les fragments contenus dans le livre et émanant de personnalités du théâtre roumain de la taille d'un Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Ion Sava, Victor Ion Popa se situent à un niveau qui ne le cède en rien à celui de l'entourage international.

Nous trouvons néanmoins surprenante l'absence de deux, pour le moins, des créateurs-théoriciens de date plus récente, considérés à l'heure actuelle comme des guides en la matière: Radu Stanca et Crin Teodorescu. Nous avons également ressenti l'absence dans la postface, d'une argumentation théorique étayée des exemples de la pratique autochtone. Une conception si optimiste en ce qui concerne le théâtre aurait gagné à être illustrée par des exemples pris de notre vigoureux art scénique.

Claudia Dimiu

VASILE TOMESCU, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. 1^{ère} Partie: Des origines au commencement du XX^e siècle.* Avec une préface de Jacques Chailley, Bucarest, Editura Muzicală, 1973, 496 p.

Après une série de monographies consacrées à quelques personnalités de marque de la musique roumaine — depuis Alfonso Castaldi et Filip Lazăr jusqu'à Alfred Alessandrescu et Paul Constantinescu —, ouvrages parus ces dernières années, le musicologue Vasile Tomescu a entrepris la réalisation d'une œuvre d'une envergure exceptionnelle. Le livre, récemment paru dans les Éditions Musicales de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, est consacré à l'histoire des relations entre ces deux pays d'origine commune. Dans le volume premier, qui comporte presque 500 pages grand format, l'histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie est suivie depuis ses débuts, qui se perdent loin dans le passé, et jusqu'au commencement du XX^e siècle. Un deuxième volume — à suivre — présentera le développement ultérieur de ces

relations, encore plus intenses au cours de notre siècle, offrant un matériel non moins vaste.

L'ouvrage, rédigé en langue française est imprimé en des conditions graphiques de tout premier ordre, bénéficie d'une préface signée par l'éminent musicologue et compositeur français qu'est le professeur Jacques Chailley, directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, directeur de la Schola Cantorum.

En analysant les préoccupations récentes du musicologue roumain, M. Jacques Chailley apprécie comme très intéressants, pour les Français aussi bien que pour les Roumains, les nombreux témoignages de la collaboration artistique entre les deux peuples. Le mérite de l'auteur consiste dans la grande quantité de données (en bonne partie inédites) et dans leur intéressante succession, véritable et vaste panorama. Jacques Chailley, qui depuis son enfance a été impressionné par le génie de Georges Enesco, de ce musicien complexe qui « a fait à notre pays l'honneur de le choisir comme seconde patrie d'adoption », constate, en soulignant la valeur de l'ouvrage: « mais si la personnalité exceptionnelle du maître d'*Œdipe* a pu jouer dans cette symbiose un rôle

tel qu'après lui nul ne songe désormais à s'en étonner, que connaissait-on, auparavant, de cette longue histoire pourtant réelle des liens musicaux de nos deux pays? Sans doute des travaux de détail avaient vu le jour, mais combien partiels à côté de la fresque impressionnante que nous révèle le beau travail de M. Vasile Tomescu! ». Selon le musicien français, l'approbation de ce travail en guise de thèse de doctorat à l'Université de Paris — Sorbonne — a représenté non seulement un hommage rendu à un travail d'érudition de la plus grande valeur; « elle a aussi, et surtout, célébré la découverte à travers son histoire musicale passée d'un lien supplémentaire parmi tous ceux qui, on le savait déjà, unissaient par le cœur comme par le langage ces deux sœurs latines lointaines que sont depuis toujours la France et la Roumanie ».

L'ampleur des relations politiques et culturelles, et en premier lieu littéraires, entre ces deux pays aux riches affinités spirituelles a fait, à travers le temps, l'objet de nombreuses études documentaires. De pareilles recherches faisant défaut au domaine de la musique, le mérite de l'œuvre se révèle d'autant plus grand; l'auteur réussit aussi à montrer l'existence, avant même notre siècle, de substantiels échanges entre des artistes représentant ces deux peuples, si proches en dépit de la distance qui sépare leurs pays. L'aire d'investigation de l'auteur s'étend jusqu'aux temps les plus reculés, malgré la pénurie des témoignages. D'un réel intérêt s'avèrent en ce sens les parallélismes et les affinités daco-celtes en ce qui concerne la mythologie, l'histoire et la culture musicale, les confluences dans les domaines linguistique, architectonique et musical. Tout aussi importante se révèle la contribution culturelle de Nicéda de Remesiana, sa présence dans le folklore roumain et dans l'exégèse française.

D'un grand intérêt sont les nombreux témoignages français — depuis ceux des chroniqueurs des Croisades jusqu'à ceux

des voyageurs qui ont traversé les Principautés — sur le peuple roumain et sa culture, en général, sur sa culture musicale en particulier et, là où cela était possible, sur les grandes personnalités de la culture roumaine (les chroniqueurs, Petru Cercel, Nicolae Milescu, les deux Cantémir, etc.). A mesure que nous nous approchons de l'époque moderne, les témoignages deviennent plus nombreux et plus précis.

Les XVIII^e et XIX^e siècles, plus riches en faits et en relations directes entre les Roumains et les Français, permettent à l'auteur d'insister sur le phénomène musical proprement dit. La création musicale roumaine du dernier siècle prouve des affinités incontestables avec la culture française; mais, loin d'en être un simple reflet, elle a apporté, à maintes occasions, sa contribution à la splendeur de l'école musicale française. D'un intérêt non moins grand sont aussi les cas où des compositeurs français se sont inspirés de la création populaire roumaine, tel, par exemple, Charles Gounod dans sa *Danse roumaine*, pour piano et orchestre, Eric Satie dans ses *Trois Gnosiennes* et Joseph Canteloube dans sa *Pastorale roumaine* (sur un scénario et des thèmes populaires roumains recueillis par Michel Vulpesco).

L'ouvrage de Vasile Tomescu témoigne d'une rigoureuse tenue scientifique, d'une documentation minutieuse ainsi que d'une capacité à interpréter les phénomènes, à établir des conclusions intéressantes et bien fondées.

Les problèmes et les aspects d'une grande diversité, pas encore étudiés par notre musicologie et d'autant moins par la musicologie française, intéressent en égale mesure les deux pays. Ce qui fait que Vasile Tomescu rend un service inestimable à notre art, contribuant à une connaissance plus poussée des traditions et du rôle de la musique roumaine, de son cadre spirituel.

Adrian Rațiu

OCTAVIAN-LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*. vol. I^{er}. *Epoca străveche, veche și medievală*, Bucarest, Editura Muzicală, 1973, 477 p.

Le vaste ouvrage d'Octavian-Lazăr Cosma (presque 500 pages) représente une première partie seulement d'une recherche couvrant l'histoire de la musique roumaine depuis les temps les plus reculés à nos jours. Dans le tome qui vient de paraître, l'auteur s'arrête à la fin de l'époque des Lumières, laquelle prête d'ailleurs son nom au dernier chapitre du livre.

L'ouvrage comprend deux grandes subdivisions: *La musique des époques anciennes* (l'art chez les Thraco-Daces; la musique dans la Dacie romaine; la musique des Proto-Roumains); *La musique du Moyen Âge* (l'art musical après la formation du peuple roumain, X^e—XIV^e siècles; la musique dans les pays roumains aux XV^e—XVI^e siècles; époque du style concertant (1601—1715); la musique à l'époque des Lumières (1715—1784).

En abordant avec témérité le phénomène musical des temps révolus, depuis ces époques reculées et si peu éclaircies par les précédentes recherches, Octavian-Lazăr Cosma a fait ressortir deux grandes vertus de l'acte musical chez les Roumains: d'avoir toujours été « un inséparable compagnon du Roumain dans ses plus diverses hypostases » d'une part et « une puissante affirmation de la conscience sociale » d'autre part. Telles un fil rouge, visiblement tracé sur une carte, ces deux coordonnées traversent l'immense matériel recueilli en volume, qui tire de là son évidente unité.

Dans l'avant-propos, l'auteur confesse son plan directeur: « Nous ferons remarquer l'évolution historique de la musique roumaine, ses personnalités, ses formes de manifestation, ses valeurs » (p. 6), c'est-à-dire ses aspects multiples. Mais, ce qui, de l'avis de l'auteur, constitue

l'originalité de l'ouvrage, c'est l'angle de vue sous lequel il envisage son matériel, angle qu'il dénomme « foyer optique » et que nous définirions pour « un accent d'importance ». Ainsi, nous avertit l'auteur, « projetterons-nous le foyer optique sur le domaine de la création notamment, comme étant le seul composant capable d'engendrer des valeurs pérennes » (p. 6). Cette accentuation n'est que le corollaire du vœu de l'auteur de ne pas se laisser aller à faire de la littérature, mais d'opérer une sélection des sources suivant un critère scientifique et aussi objectif que possible.

Hronicul muzicii românești est conçu, aux dires mêmes de l'auteur, comme une histoire de la musique roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours. Cela n'empêche pas l'auteur de reconnaître que dans l'absence des sources primaires d'information musicologique — partitions et manuscrits inaccessibles, non transcrits ou même non dépistés, partant non étudiés encore, — ce premier volume ne représente qu'un essai de reconstitution objective des réalités musicales rencontrées lors de chaque époque analysée. C'est pourquoi, malgré l'évident effort de broser un tableau aussi complet que possible des périodes étudiées, nous ne saurions y voir une œuvre exhaustive, ce que d'ailleurs l'auteur reconnaît en toute modestie, trait qui lui rend honneur et ne fait qu'ajouter à l'attitude véritablement scientifique adoptée dans son travail. Il faut l'avouer sans doute: tant qu'une série de documents demeure hors de l'atteinte du spécialiste, pour n'importe quelle raison que ce soit, son information musicologique — pour intéressante qu'elle soit — demeurera elle aussi incomplète. L'auteur le déclare lui-même: « Ces lignes ne veulent pas être des excuses, mais la juste évaluation des conditions et des bases sur lesquelles réside une telle entreprise. Des difficultés toutes spéciales entourent le domaine de la musique, se dressant notamment

avant la formation du peuple roumain. Des points obscurs assombrissent ensuite le champ de la musique byzantine, ou bien, des sources d'information concernant l'activité de certaines personnalités, manquent ou demeurent inutilisables » (...) De plus, à la suite d'une reconsidération de la méthodologie historiographique musicale indigène, qui accorde la priorité aux épisodes de caractère musical, nous nous proposons de déplacer le centre de gravité de l'ouvrage au domaine de la création, ce qui ne manquera pas de marquer du coup un substantiel progrès sur la voie d'une juste estimation artistique du patrimoine musical » (p. 7).

C'est par de telles paroles que s'affirme dès le début et au tout premier plan la mutation survenue dans la méthodologie historiographique: ce « déplacement du centre de gravité dans le domaine de la création » — déplacement d'accent comme nous le disions tantôt. L'auteur signale ainsi, au fur et à mesure qu'il avance dans son ouvrage: l'intérêt offert aux recherches futures par les rituels thracodaces (*Kolavrismos*, *Novonazia*, *Carpaia*); les remarquables créations de musique byzantine des compositeurs du Moyen Âge, tels Ion Căianu, Daniel Speer, Gabriel Reilich, Daniel Croner; les compositions les plus prestigieuses et les plus connues de l'œuvre musicale de Démètre Cantemir: l'air des derviches — transcrit par F. J. Sulzer dans la III^e table du II^e volume de son *Histoire de la Dacie transalpine* — et « Le péchrev dans le mode nihavend » ou enfin « Le semail dans le mode heva ». Les exemples peuvent continuer aussi dans le cadre de la deuxième partie de l'ouvrage (*La musique dans les pays roumains aux XV^e — XVI^e siècles*) au cours des sous-chapitres concernant les psaltes et les proto-psaltes; les manuscrits musicaux en notations occidentales; les différents horizons du domaine de la composition; les formes de la musique vocale; la création instrumentale et ses formes;

les compositeurs de musique instrumentale.

Signalons également l'évident soin de l'auteur à rendre aussi clairement que possible l'importance de la création musicale, à partir de celle même qui caractérisait l'Antiquité thraco-dace (manifestations théâtrales-musicales dans le chapitre *L'art chez les Thraco-Daces*); soulignons les intéressants commentaires de l'auteur au sujet de la tragédie et de ses moments constitutifs qui établissent un rapprochement avec l'art grec; des références aussi à la vie musicale des XV^e — XVI^e siècles dans le sous-chapitre concernant la vie de concert; on y distingue plusieurs plans: *la musique de cour*, représentée par de célèbres instrumentistes (« *musicus* ») italiens (notamment); le *spectacle théâtre-musique* des troupes ambulantes; *la musique des virtuoses de l'instrument* dans le genre des troubadours et des trouvères; *la musique religieuse* du rite catholique-romain ayant pour instrument *l'orgue*; enfin les ensembles de *musique vocale*, etc.

Loin d'être aride, l'ouvrage d'Octavian-Lazăr Cosma est écrit dans un style simple, fluide, marquant un évident talent littéraire, sans jamais toutefois céder le pas à la tentation de « faire de la littérature » comme un but en soi. L'auteur demeure « musicologue », adopte pour de bon l'allure du scientifique. Il nous le confesse: « *Hronicul muzicii românești* a été conçu en tant qu'ouvrage scientifique, dans un langage aussi acceptable que possible » (p. 7). Partant du concept que l'histoire de la musique est une *discipline exacte*, l'œuvre toute entière s'étaie sur des *données concrètes de nature musicale*. L'auteur fuit les impressions personnelles traduites par des définitions ou descriptions subjectives; il s'en garde, assurément, dans la mesure où tout auteur peut le faire. « Nous révélerons la réalité artistique et non pas nos impressions, puisque celles-ci, aussi intéressantes qu'elles soient, se manifestent

d'habitude indépendamment du phénomène musical » (p. 7).

Avant tout, néanmoins, l'ouvrage représente à notre avis un admirable instrument de travail. D'ailleurs, l'auteur lui-même le considère comme « un anneau de la longue chaîne reliant les exégèses historiques. Mieux qu'une exégèse, on se trouve devant une œuvre qui *amène des synthèses*, qui *établit de nouvelles périodes chronologiques*, qui *applique une méthodologie nouvelle* elle aussi, marquant de la sorte des vérités historiques que d'autres jusqu'à Octavian-Lazăr Cosma n'ont pas su affirmer ou découvrir.

Sans faire un emploi abusif des exemples ou illustrations musicales, l'auteur utilise seulement les textes qu'il considère absolument nécessaires pour l'entendement du phénomène musical commenté. C'est d'ailleurs le but également

dans lequel sont appliqués ou employés les exemples musicaux et les illustrations.

Une *Table chronologique* de l'histoire de la musique en Roumanie, une vaste *Bibliographie* indiquant par époques les centaines d'ouvrages consultés (tant roumains qu'étrangers), enfin un *Index des noms* — qui clôt l'ouvrage — constituent une preuve supplémentaire de l'immense matériel informatif qui a dû être fouillé dans le but d'en faire un volume monumental qui ne soit que le commencement d'une voie longue à parcourir. Mais, tel qu'il a débuté sur cette voie, nous sommes sûrs que toutes les chances sont offertes à Octavian-Lazăr Cosma pour élaborer une œuvre de prestige de la musicologie roumaine, que les années à venir verront s'accomplir.

Elisabeta Dolinescu

- SICĂ ALEXANDRESCU, *Tovarăşul de drum; Tutunul; Noi şi vechi despre Caragiale*, Bucurest, Ed. Eminescu, 1973, 280 p.
- BOGDAN AMARU, *Goana după fluturi*, Bucurest, Ed. Minerva, 1973. 208 p.
- AUREL BARANGA, *Teatru*, Bucurest, Ed. Eminescu, 1973. 600 p.
- N. CARANDINO, *Autori, piese şi spectacole*, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 474 p.
- N. CARANDINO, *Actori de ieri şi de azi*, Cluj, Ed. Dacia, 1973. 199 p.
- PAVEL CĂMPEANU, *Oamenii şi teatrul, privire sociologică asupra publicului*, Bucurest, Ed. Meridiane, 1973. 294 p.
- N. D. COCEA, *Teatru*, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 376 p.
- ŞTEFAN CRISTEA, *Victor Ion Popa*, Bucurest, Ed. Minerva, 1973. 348 p.
- MIHAIL DAVIDOGLU, *Platforma magică*, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 84 p.
- ALEXANDRU DAVILA, *Correspondenţă inedită*, Cluj, Ed. Dacia, 1973. 304 p. (Coll. « Testimonia »).
- * * *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, tome Ier (De la Caragiale la Brecht), tome II (De la García Lorca la Brook), anthologie, postface et notes: B. Elvin. Bucurest, Ed. Minerva, 1973. 960 p. (Coll. « Biblioteca pentru toţi »).
- OVIDIU DRIMBA, *Teatrul de la origini pînă azi*, Bucurest, Ed. Albatros, 1973, 432 p. (Coll. « Lyceum-Sinteze »).
- VICTOR EFTIMIU, *Opere*, tome 5, *Comedii provinciale şi drame istorice*, Bucurest, Ed. Minerva, 1973. 480 p.
- PAUL EVERAC, *Trei piese-eseu*, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 320 p.
- HORIA LOVINESCU, *Teatru*, tomes I—II, Bucurest, Ed. Eminescu, 1973. 628 p.
- TEODOR MAZILU, *Frumos e în septembrie la Veneţia*, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 352 p.
- AL. MIRODAN, *Teatru, trei simple texte antifasciste*, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 112 p.
- VICU MÎNDRA, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească (1816—1918)*, Bucurest, Ed. Minerva, 1973. 318 p. (Coll. « Momente şi sinteze »).
- TITUS POPOVICI, *Puterea şi adevărul*, Bucurest, Ed. Eminescu, 1973. 102 p. (Coll. « Rampa »).
- VALERIU RÂPEANU, *Pe drumurile tradiţiei*, Cluj, Ed. Dacia, 1973. 256 p.
- ION SAVA, *Măşti*, préface: Ileana Berloghea, Bucurest, Ed. Cartea Românească, 1973. 480 p.
- I. SÂRBU, *Camil Petrescu*, Jassy, Ed. Junimea, 1973. 328 p.

- ALEXANDRU SEVER, *Noaptea speranţelor*, Bucurest, Ed. Eminescu, 1973, 280 p.
- TRAIAN ŞELMARU, *Teatru politic — politica teatrală*, Bucurest, Ed. Politică, 1973. 384 p.
- MIRCEA ŞTEFĂNESCU, *Teatru*, Introduction : N. Carandino, Bucurest, Ed. Minerva, 1973. 444 p.
- ION ZAMFIRESCU, *Panorama dramaturgiei universale*, Bucurest, Ed. Enciclopedică, 1973, 610 p.

I. C.

MUSIQUE

- DINU BĂDESCU, *Pe cărările unei vieţi de boem*. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 169 p. + ill.
- GEORGE BĂLAN, *Muzica şi lumea ideilor*. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 375 p.
- PASCAL BENTOIU, *Imagine şi sens*, II^e éd. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 216 p.
- PASCAL BENTOIU, *Deschideri spre lumea muzicii*. Bucurest, Editura Eminescu, 1973. 273 p.
- PETRE BRÂNCUŞI, NICOLAE CĂLINOIU, *Muzica în România socialistă*. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 304 p. + ex. musicaux + ill. + Index de la création musicale roumaine d'après le 23 Août 1944.
- GEORGE BREAZUL, D. G. Kiriatic. Paru par les soins de Titus Moisesescu. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 176 p. + bibl., + ex. musicaux + ill. + Catalogue des œuvres de D. G. Kiriatic + Addenda.
- VICTOR M. LUŞCEANU, *Cvinta perfectă*. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. Préface de Ioan D. Chirescu. 100 p. + ex. musicaux.
- VASILE MOCANU, *Ioan Căian*. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 167 p. + tableau chronologique + bibl. + ex. musicaux + ill.

- EUGENIA POPESCU-JUDEȚ, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 152 p. + notes + bibl. + ill. + ex. musicaux + annexes.
- DORU POPOVICI, *Corespondențe spirituale*. Bucurest, Editura Albatros, 1973. 243 p.
- ROMAIN ROLLAND, *Jean Christophe*, IV^e éd. Traduction par Oscar Lemnaru. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 1524 p.
- SIGISMUND TODUȚĂ en collaboration avec HANS PETER TÜRK, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*. vol. II, Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 556 p. + bibl. + ex. musicaux + annexes.
- VASILE TOMESCU, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie des origines au commencement du XX^e siècle*. Première partie.

Préface de Jacques Chailley. Bucurest, Editura Muzicală, 1973. 460 p. + ex. musicaux + ill. + tableau de noms.

- * * *Studii de muzicologie*. Tome IX Homage à Dimitrie Cantemir. Coordonnateur scientifique: Florin Georgescu, 528 p. + ill. + ex. musicaux + résumés en français.

B. C.

CINÉMA

- D. I. SUCHIANU, *Cinematograful, acest necunoscut (I) Funcțiile cuvintului în film*, Cluj, Ed. Dacia, 1973. 188 p.

I. C.

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes:

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

